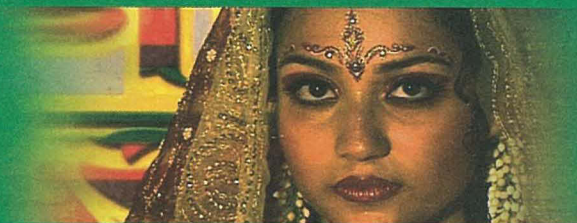
CINERGIE

il cinema e le altre arti

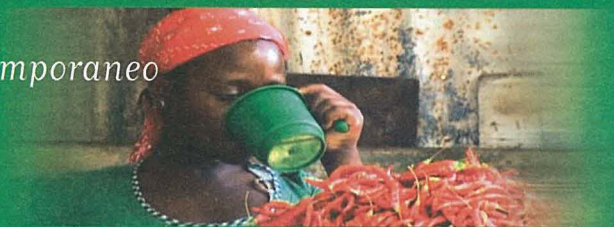
"Io, spettatore": tavola rotonda

Da New York a Beirut:
scenari del cinema d'oggi

Speciale sul documentario italiano contemporaneo

16

DAMS
di
Gorizia

Le Mani

Indice

CINERGIE

il cinema e le altre arti

n. 16. settembre 2008

Direzione
Laboratorio *Cinemantica,* Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali;
Laboratorio *Crea*,
Corso di Laurea DAMS, Gorizia
Università degli Studi di Udine

Direttore
Roy Menarini

Comitato di redazione
Alice Autelitano, Enrico Biasin, Giulio Bursi, Roberto Braga, Davide Gherardi, Veronica Innocenti, Sara Martin, Valentina Re

Redazione
Alice Autelitano, Stefano Baschiera, Enrico Biasin, Roberto Braga, Piera Braione, Maurizio Buquicchio, Giulio Bursi, Francesco Di Chiara, Livio Gervasio, Davide Gherardi, Marco Grosoli, Veronica Innocenti, Aldo Lazzarato, Roy Menarini, Leonardo Quaresima, Valentina Re, Roberto Vezzani

Hanno collaborato a questo numero
Serena Aldi, Rita Andreetti, Alice Autelitano, Enrico Biasin, Roberto Braga, Piera Braione, Maurizio Buquicchio, Stefania Carini, Georgia Conte, Francesco Di Chiara, Dunja Dogo, Angelita Fiore, Marzia Gandolfi, Davide Gherardi, Federico Giordano, Marco Grosoli, Veronica Innocenti, Andrea Lissoni, Alessandro Marotto, Sara Martin, Roy Menarini, Stefano Odorico, Federico Pagello, Céline Pozzi, Valentina Re, Laura Sangalli, Roberto Vezzani, Federico Zecca

Si ringrazia per il prezioso contributo
Ansano Giannarelli, Fabrizio Grosoli, Michele Mellara, Paolo Minuto, Vittorio Moroni, Alessandro Rossi, Giusi Santoro

Reperimento immagini
Marco Comar

Redazione
c/o Laboratorio Crea
Piazza Vittoria 41, Gorizia
tel. 0481 82082
www.damsweb.it
cinergie@libero.it

Progetto e realizzazione copertina
Marco Vimercati

Via dei Fieschi, 1
16036 - Recco (Ge)
www.lemanieditore.com
e-mail: lemani.editore@micromani.it
stampa: Microart's S.p.A. - Recco (GE)

TAVOLA ROTONDA

ULTIMO SPETTACOLO

FAHRENHEIT 451

CAMERA STYLO

CINEMA E ARTI VISIVE

TV FILES

SOTTO ANALISI

LE CITTÀ DEL CINEMA

SPECIALE

"Io, spettatore"
Tavola rotonda sulle nostre abitudini al cinema

Hanno partecipato: Roy Menarini (RM), Laura Ester Sangalli (LES), Alice Autelitano (AA), Sara Martin (SM), Andrea Lissoni (AL)

RM: *Cinergie* ha già affrontato, in altre tavole rotonde, questioni relative alla spettatorialità, alla fruizione, alle modalità di visione del cinema contemporaneo, al ruolo della sala e dei festival. Questa volta vorrei partire da dati concreti e pragmatici sulla nostra vita di spettatori in sala.
Ricordo che intorno al comportamento spettatoriale ci sono stati, specialmente negli anni Sessanta-Settanta, testi di psicologi del comportamento che si preoccupavano soprattutto delle reazioni o micro-reazioni dello spettatore di fronte al film. Questi studi non hanno lasciato grande traccia né risultati rilevanti.
Oggi evidentemente le cose sono cambiate, è mutato il modo di vivere socialmente il cinema, che produce, anche nelle persone apparentemente più attrezzate come noi, dei comportamenti che con questo tipo di socialità si devono confrontare. Diventiamo spettatori di massa anche noi, volenti o nolenti, di fronte a certe situazioni.
Per prima cosa, mi rendo conto di essere uno spettatore che risente ancora della tradizione cinefila in cui sono cresciuto, del cineclub, della liturgia da sala. Quindi sono uno spettatore abbastanza tradizionale, silenzioso, fermo e un po' idiosincratico nei confronti dell'ambiente, che deve essere silenzioso, avere tutte le caratteristiche di buona proiezione e qualità dell'immagine; come molti cinefili, amo la posizione vicina allo schermo, tra quarta e quinta fila.
Ma aggiungo subito un'autocritica personale: non ho mai rifiutato del tutto il cibo al cinema, quindi mi capita di mangiare popcorn e Coca cola, ma solo se mi trovo in un multiplex a vedere un film spettacolare; se vado nei circuiti d'essai, non lo faccio mai. So che troverò un certo tipo di pubblico e non voglio sentirmi sanzionato e quindi mi travesto un po' di più da cinefilo per come tutti pensano che io sia. Mi sento meno in colpa a mangiare quando vado al multiplex.
Ecco una prima relazione di socialità da parte di uno che come me fa il critico, il docente e così via.
Vi chiedo quali sono le vostre abitudini, se avete delle abitudini fisse (posizionamento rispetto allo schermo, scelta della fila, orari particolari) e se avete riflettuto su una vostra relazione con l'andare al cinema, se cambiate anche voi a seconda del contesto oppure no...

LES: Per quanto mi riguarda, temo di essere molto lunatica, quindi in linea di massima la mia esperienza spettatoriale è molto variabile a seconda della atmosfera che c'è in sala. In genere anche io distinguo molto a seconda che un film sia più o meno commerciale e alla luce del tipo di pubblico che troverò. Evito gli spettacoli in cui è facile incappare in gruppi di quindicenni esaltati perché anche nel contesto più godereccio in cui è bello avere un commento e una partecipazione da parte del pubblico e della sala messi insieme, trovo che ci siano degli eccessi disturbanti. Preferisco essere sempre piuttosto concentrata. Per quanto riguarda la posizione in sala io non ho un posto fisso ma tendo a isolarmi rispetto alle parti più densamente popolate della sala. E quando si avvicinano le persone sono sempre un po' scocciata. Forse è l'abitudine a guardare i film anche in altre modalità, come attraverso il televisore o il computer, quindi tendo ad una versione abbastanza solipsistica dell'esperienza spettatoriale. Mi spiazza un po' anche l'aspetto comunitario, cosa che non succede ai festival dove questo momento partecipativo e comunicativo con il pubblico mi coinvolge molto di più.

RM: L'idea solipsistica è anche di andare da soli? O a seconda delle occasioni?

LES: A seconda delle occasioni. Non mi crea imbarazzo andare al cinema da sola, mentre so che per altri è difficile.

AA: Io ammetto invece di fare parte di quelle persone che vedono l'andare al cinema come un atto di socialità. Vado più volentieri al cinema in gruppo che da sola, anche se spesso mi capita.
Anche io ho le mie idiosincrasie per quanto riguarda il posizionamento della sala. Mi piace la sensazione di immersione nello schermo, non mi distanzio mai particolarmente. Mi siedo nella quinta o sesta fila. La distanza dallo schermo deve essere di un certo tipo, con la collocazione preferenziale nella parte sinistra della sala rispetto alla destra. Se dividiamo la sala in quattro parti, io mi posiziono nel primo quadrante a sinistra!
Anche per quanto riguarda gli orari ho qualche idiosincrasia, preferisco o l'ultimo spettacolo del pomeriggio o il primo della sera. Se vogliamo usare una definizione, sono una spettatrice flessibile, nel senso che mi adatto molto al contesto della sala e mi ritrovo nella distinzione che faceva Roy tra

spettatore del multiplex e d'essai. Pertanto anche io non disdegno di mangiare e bere in sala e non mi dà fastidio se gli altri lo fanno, soprattutto nel contesto del multiplex. Il mio stesso atteggiamento di spettatore cambia se la tipologia della sala è differente, come nel caso del cinema d'essai.
Rispetto a quanto diceva Laura, a me piace andare al cinema quando la sala è particolarmente affollata per determinati tipi di film: non disdegno la visione di un cartone animato con un pubblico di bambini chiassosi, non disdegno l'horror con i ragazzini che so che commenteranno e interverranno durante tutta la proiezione. Poi ci sono delle soglie di sopportabilità del comportamento in sala, ma non sono situazioni in cui non voglio trovarmi per partito preso.

SM: Io sono una spettatrice piuttosto paranoica e rigorosa. Tendo ad andare al cinema di pomeriggio o al primo spettacolo della sera, altrimenti rischio di addormentarmi. Non mi piace la sala piena di spettatori, detesto la presenza di persone sconosciute vicino a me e seleziono anche coloro che mi accompagnano a vedere il film. Preferisco andare al cinema da sola, ma se qualcuno mi accompagna, allora deve stare in religioso silenzio. Anche se a commentare le scene è un amico.
Ho anche un problema con il cibo in sala. Mi distraggo e mi innervosisco. Cerco di mantenere la distanza sia dallo spettatore anziano, che di solito ha l'abitudine di commentare tutto ciò che vede, sia dai gruppi di ragazzini. Adoro immergermi nello schermo e scelgo spesso la seconda o la terza fila, a costo di perdere la visione d'insieme. Soprattutto se si tratta di film con tanti effetti speciali e scene di azione. Se potessi usare delle cuffie per ascoltare il film ed isolarmi anche al cinema, ne sarei entusiasta. Qualche volta mi capita di essere da sola in sala ed è una magnifica esperienza, anche se il film è brutto.

AL: Per me tutto dipende dal film. Seguo un processo molto preciso che parte dall'informazione. Nel momento in cui individuo il film da vedere, costruisco il rito. Ed è sempre lo stesso. Alcuni film chiedono un palinsesto particolare di amici, selezionati in relazione al contesto, nel senso che so che un certo tipo di film lo vado a vedere solo con quelle persone. È una sorta di convenzione interna. Naturalmente sono i film che creano dei processi di affezione, di tessitura di immaginario, come per esempio nel caso di *Grindhouse* dove una piccola comunità si ricostituisce per vedere il secondo episodio di un film con un certo tipo di dinamica, un po' spettatoriale, ma comunque autoriale. In altri casi io decido che quel film può avere una funzione pedagogica culturale nei confronti di qualcuno. Ci sono amici che magari non hanno il tempo di andare al cinema, allora li invito e poi nasce una condivisione sul confronto. Rispetto alla sala precisamente, io tendo ad andare, se c'è posto, nello spazio di mezzo tra un blocco e l'altro per comodità di gambe, altrimenti vado in terza, quarta fila, ma sulla destra. Perché è un posizionamento, un po' presuntuoso, in cui io mi immagino. Io mi vedo là e so che se qualcuno dovesse cercarmi mi troverebbe.
Mi piace molto sentire il suono: non ho la tv e non guardo niente sul computer, per me il cinema è sentire il suono e magari spaventarmi. Rispetto ai film in cui esiste una spaccatura critica, come per esempio in *Gomorra*, controllo cosa fanno gli altri spettatori. Mi volto all'indietro e osservo se dormono o se sono attenti. Faccio una specie di aggiornamento costante su quello che accade.
Ai festival ho un atteggiamento opposto a quello di Laura. Continuo ad aggiornare le varie opzioni, le sale, entro in una proiezione, se non mi piace dopo un quarto d'ora esco e vado da un'altra parte. Devo vivere un palinsesto completamente personale.

La rosa purpurea del Cairo

La rosa purpurea del Cairo

RM: Sono emerse questioni molto interessanti che riprendo e rilancio. Innanzitutto l'andare al cinema da soli a cui inizialmente non avevo pensato. Descrivo alcuni episodi personali per spiegarmi meglio. In una trasmissione radiofonica di qualche anno fa, dove parlavo delle sale cinematografiche in crisi, della curva spettatoriale in ribasso ecc., l'intervistatore di turno mi chiedeva come stimolare le persone ad andare di nuovo al cinema e io dissi: "bisognerebbe innanzitutto ricordarsi che si può andare al cinema anche da soli". Vedere infatti un film non deve per forza rientrare in una serie di ritualità, di intrattenimento di palinsesto della serata. La risposta fu interessante perché telefonarono alcune ascoltatrici dicendo "a noi piacerebbe andare al cinema da sole anche al pomeriggio, ma abbiamo paura perché c'è sempre la possibilità di trovare la persona che ti viene vicino, l'esibizionista". Forse era un puro caso, ma mi chiedo se per una donna, in particolare sola, andare al cinema può essere davvero problematico.
Per quanto riguarda la persona in generale, uomo o donna che sia, vorrei riferire alcuni dialoghi con amici appassionati, quelli che in America chiamano *moviegoers*, che mi dicevano: "quel film l'ho perso perché nessuno veniva con me" e io dicevo "ma se il film è lì, perché non lo vai a vedere?" E il più sincero di tutti mi ha detto: "perché le persone che entrano in sala e mi vedono da solo pensano: 'ecco, quel poveraccio non ha trovato nessuno con cui andare al cinema!'". Ci sono dinamiche più comuni di quanto crediamo. D'altra parte, molti hanno altrettanta resistenza ad andare al ristorante da soli. Andare soli in un locale pubblico fa parte di una serie di comportamenti che si teme possano essere mal giudicati dall'esterno.
Per quanto riguarda la funzione pedagogico–culturale, qualcosa di interessante si verifica quando apprezziamo o amiamo un film e ci portiamo una persona cara per fargliela vedere. Questa non è solo una funzione pedagogica, ma c'è anche il piacere di rivedere il film ascoltando le reazioni della persona a fianco, un piacere anche egoistico. A me è capitato con *Il grande Lebowski*, un film che mi aveva davvero conquistato, ed era anche estremamente comico, perciò sapevo di poterlo proporre a persone che non guardavano esclusivamente cinema d'autore e mi sono reso conto che portando un amico, non facevo solo un piacere a lui, ma io potevo anche rivederlo con una sponda psicologica, stando ad ascoltare quanto lui rideva o reagiva.

LES: Sono d'accordo sul fatto di rivivere un'esperienza che ti ha colpito con qualche altra persona. Mi capita spesso, anche perché frequentemente vedo film particolari che amici non specificatamente cinefili non andrebbero a vedere. Il fatto di portarli al cinema comporta una certa soddisfazione anche se il più delle volte la reazione si rivela più fredda di quanto mi aspettassi. Ma è pur sempre un piacere aggiunto alla mia esperienza più che alla loro. Riguardo all'andare al cinema da soli, spesso mi dicono: "da solo non mi piace". È evidente che c'è una ritualità che è anche l'andare fisicamente, l'entrare, il commentare, il parlare prima di altro piuttosto che commentare a posteriori il film, a cui probabilmente molte persone danno una certa importanza. Pertanto l'esperienza viene sentita come qualcosa di collettivo, che non può essere vissuta singolarmente.

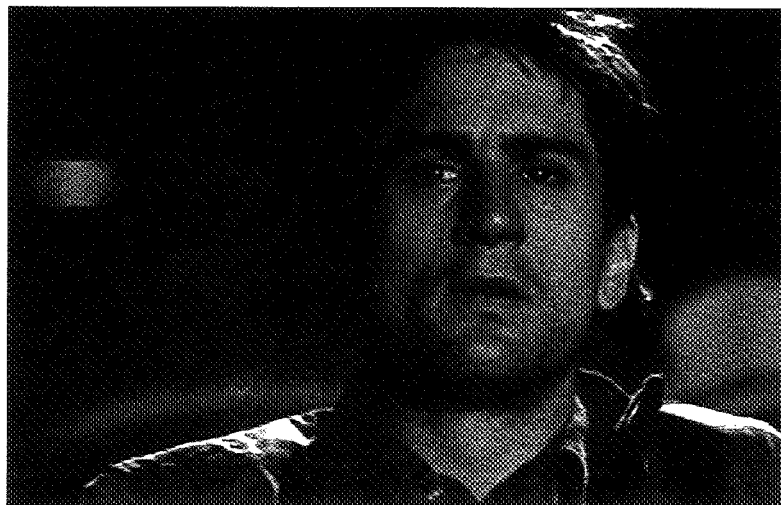
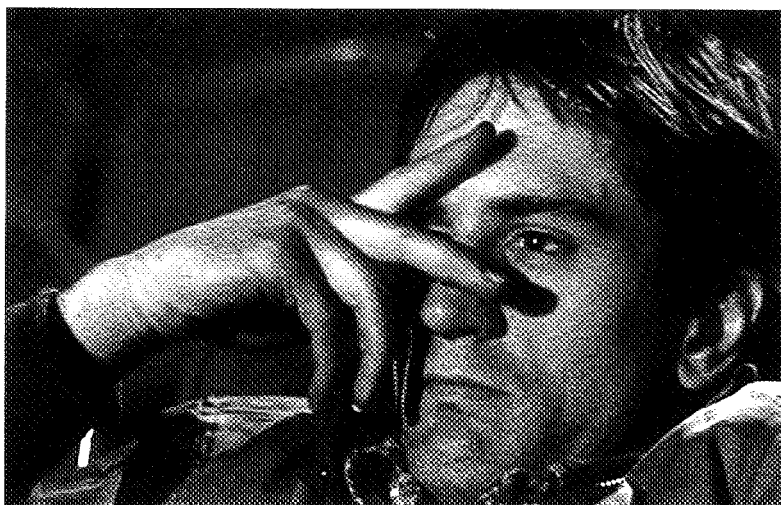
Un altro elemento è che anche il genere cinematografico comporta la scelta di andare da soli al cinema o meno. La mia scelta dipende molto dal genere. Se devo andare a vedere un horror da sola, ci penso un po' su e magari rimando a un'altra volta. C'è anche un aspetto forse un po' egoistico nel calcolo di quello che si va a vedere e nell'andarlo a vedere soli o con un altro. Sia in senso positivo, volendo allargare il piacere della visione a una persona cara, sia in senso più smaccatamente funzionale: se un certo film non lo voglio vedere da sola, piuttosto mento dicendo che è un capolavoro per farmi accompagnare, attirandomi gli odi di amici e non amici.

AA: Rispondo ad alcune delle osservazioni di Roy: confesso di essere una donna che è stata importunata al cinema. Mi piace perciò scegliere dove posizionarmi rispetto alle altre persone e mi piace avere il controllo della situazione, per cui una persona che entra in sala a luci spente è un fastidio non solo perché tante volte ti si siede di fronte e ti copre parte dello schermo, ma anche perché ti si siede accanto e non sai che cosa aspettarti. Ciò influisce drammaticamente su come io vivo il film, visto che tutti questi aspetti non possono che influire sulla relazione che poi stabilisco con l'opera.

SM: Spesso mi sono sentita dire "ma come? vai al cinema da sola? È brutto da vedere, non sta bene". Non che non stia bene perché sono una ragazza sola, ma proprio perché ti attiri l'attenzione delle persone che, come dicevi tu Roy, ti additano come un poveraccio. Infatti più volte mi è stato detto "ma no aspettami per il prossimo spettacolo" "Se vuoi ti accompagno" "Come fai? Vai da sola?" E invece sono proprio le persone che scelgo di non portare con me al cinema perché poi mi tormentano con commenti non richiesti. In effetti, mi capita di essere osservata; mi rendo conto che alcuni ti osservano e ti guardano come a dire "mah, forse non hai nessuno?"

AL: Tornando a quello che dicevamo prima sono assolutamente d'accordo che sia una questione di condivisione: pezzi di immaginario, di sentimento, per cui ci sono dei film che vai esplicitamente a vedere sapendo che la persona con cui puoi andare a vederlo, o a rivederlo, interagisce con te su una base sentimentale o affettiva. Pensando alle dinamiche della sala, io vado sempre dopo una certa ora al cinema, vado direttamente al secondo spettacolo, però mi sono accorto che, per certi film, mi sono "protetto" andandoci per i fatti miei al tardo pomeriggio; quando ho visto *Melissa P.*, per esempio, o *Ken Park*, ho scelto lo spettacolo delle 18, per non avere proprio le frecce sopra la testa quando entri.

RM: È vero che il tipo di film ha a che fare con la scelta di andare da soli; a volte è più imbarazzante essere da solo in una sala pomeridiana del sabato pomeriggio con 400 ragazzini a vedere un film sentimentale americano (e intorno hai le coppiette, i gruppetti, etc.), che non vedere un film dall'alto contenuto erotico o scandaloso. Perché quell'alto contenuto erotico molto spesso è già giustificato dalla autorialità o dall'artisticità della pellicola (Breillat, Luna, e così via) e perché in sala spesso c'è un pubblico di soli uomini. Il che significa che tu ti "intruppi" in quel tipo di spettatorialità, e nessuno ti giudica o ti guarda con pena. Chiederei di fare un passo ulteriore: parliamo di noi spettatori, intesi come esseri emotivi; quindi ridere al cinema, piangere al cinema, provare desiderio al cinema. Sembrerò un po' bacchettone, ma anche vedere una scena erotica intensa, se sono seduto vicino a un estraneo o a una serie di estranei, cambia la modalità di fruizione. Non sempre la situazione è quella allo stesso tempo sonnolenta, sognante ed erotica che indica Roland Barthes quando parla dello spettatore in sala. Esistono diversi gradi di familiarità con le reazioni al film; inoltre, l'opinione comune e generalizzata della società è che lo studioso, il critico, il docente di cinema possiedano uno schermo un po' più spesso rispetto all'identificazione primaria, e non lascino fluire questo tipo di emozioni: l'opinione sociale è "voi siete più *trattenuti* perché dovete giudicare". Io credo, invece, di lasciare un certo spazio all'emotività, non minore di quello che lascio nella mia vita quotidiana, dove ognuno può essere più o meno portato a esprimere la propria emotività. Il riso e il pianto, per altro, non sono la stessa cosa, per cui uno può lasciare fluire l'uno, ma bloccare l'altro; quando si accendono le luci in sala c'è il problema dell'avere appena pianto, quindi quando gli altri ti vedono, perché finché piangi al buio è un'altra questione, quando ti alzi uscendo dalla stanza in lacrime è, secondo me, socialmente più rilevante.

SM: Io al cinema credo di non aver mai pianto in vita mia, e quando mi è capitato di essere lì lì per piangere ho fatto di tutto per trattenere le lacrime. Provo un senso di vergogna personale a piangere davanti allo schermo, è una cosa che non riesco a sopportare di me. Forse è perché ho cominciato ad andare al cinema piccolissima, con mia madre e le sue amiche, che mi portavano a vedere qualsiasi tipo di film, e loro piangevano sempre per qualsiasi cosa e quindi ho preso le distanze da questa emotività fortissima, e l'ho sempre trovata impossibile per me. La cosa mi dispiace, nel senso che mi sento stupida a non riuscire a lasciarmi andare al pianto guardando un film commovente. Invece la risata è tutt'altra cosa, nel senso che rido fragorosamente se ce n'è motivo.

Taxi Driver

Taxi Driver

AA: Io invece ho un rapporto molto libero con lo schermo da questo punto di vista, nel senso che lascio fluire l'emotività in qualsiasi direzione vada, anzi, l'immersione di cui parlavamo prima non si lega solo alla distanza dallo schermo ma si accompagna a un'adesione emotiva molto forte sia nel senso del riso sia nel senso del pianto. A differenza di Sara non mi vergogno di piangere al cinema, e lo faccio molto spesso, anche se appunto questa sensazione di imbarazzo all'accensione delle luci c'è, ma non tanto da dover dissimulare di aver pianto; anzi, provo anche un certo piacere nel vedere che un film ha commosso non solo me ma tanti. Quando vedo la gente che esce dalla sala e si asciuga gli occhi o comunque vedo gli altri commossi, i nasi rossi, c'è una sorta di riconoscimento, perché, come nella risata, anche nel pianto funziona questa socialità.

SM: Io mi diverto molto quando nei film horror c'è il momento di massima tensione e paura e aspetto la gente che si mette a ridere per esorcizzare la paura; appena c'è una sequenza spaventosa tutti si mettono a ridere in sala ed è una cosa che mi sollecita. Aspettare il momento in cui tutti ridono per lasciarsi andare rispetto a una situazione di tensione.

AA: E infatti questa componente di socialità, di relazione dello spettatore con il resto della sala funziona anche nel film di tensione. Recentemente, quando ho visto *Cloverfield*, ho avuto proprio questa sensazione di "tensione sospesa" da parte di tutti gli spettatori,

di ansia collettiva; a ogni svolta narrativa c'era il riproporsi di questa sensazione, che non coinvolgeva solo me ma anche gli altri. Mentre, ad esempio, una cosa che noto, a differenza di quanto diceva Sara, è un forte imbarazzo quando hai uno scoppio di risa e senti che nessun altro ride. Poco tempo fa mi è successa una cosa simile: sono scoppiata a ridere per una cosa stupidissima di *Superhero*, che forse ha fatto ridere solo me, ma quando ho sentito il fragore della mia risata nel silenzio totale mi sono sentita un po' "cretina".

LES: Per quanto mi riguarda, sono assolutamente inibita nei confronti dei film che vanno a toccare particolarmente la sensibilità, quindi finché si tratta di trovarmi di fronte a un film horror che mi fa saltare o a un film comico che mi fa ridere, non ho la minima remora, ma appena so che si tratta di un film con dinamiche sentimentali, mi metto immediatamente sulla difensiva. È una cosa che mi crea enorme imbarazzo, e proprio altera, se non guasta, la visione. E quando il film riesce in qualche modo a forzare questa mia inibizione, l'apprezzamento è ancora maggiore. Tuttavia rimango pur sempre frenata nel pianto, legata a un bizzarro senso di vergogna. E anche se le persone attorno a me piangono io tendo comunque a trattenermi. Un'altra cosa che mi ha colpito molto è quando tu hai parlato della fisicità, della tensione fisica; è infatti vero che anche come spettatori c'è una fisicità, al di là dell'aspetto prettamente emotivo ed emozionale. Infatti non è raro che si scelga il film da vedere anche sulla base della sala dove viene proiettato. Ci sono molte sale che vengono evitate proprio perché i posti sono troppo scomodi, e allora si decide di aspettare che il film venga trasferito in un'altra sala.

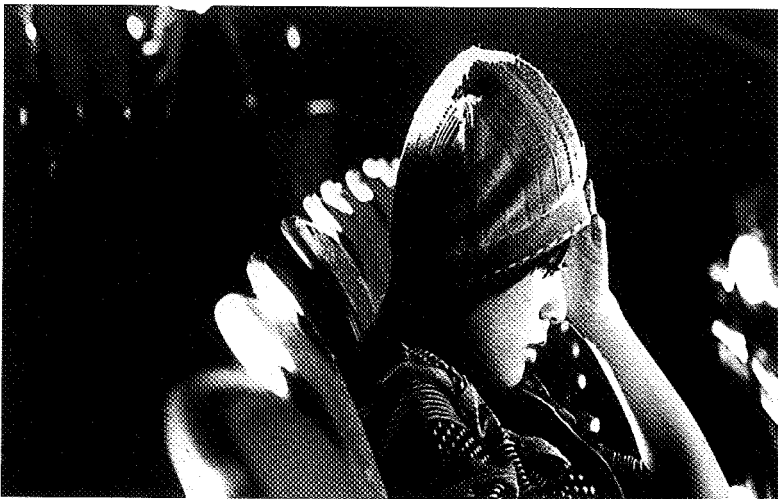
RM: Quello che diceva Alice, come ridere da soli, gratuitamente, del film, rilancia il problema della comunità in cui ci si trova e che per un momento coincide con te mentre in un altro momento non coincide più (sei l'unico ad aver avuto una reazione, e quindi non sei come gli altri; o lo sei troppo facilmente, come quando si salta sulla poltrona). È proprio questo l'elemento che continua, come dire, a connettere e disconnettere lo spettatore dalla sala in cui si trova, dalla comunità che si trova a condividere per il tempo di quel dato film in quel dato spettacolo.
Certamente c'è un problema di fisicità che ha a che fare con i corpi, che ha a che fare con le giunture, con le articolazioni, con la sala; oggi del resto, si passa dalle sale piccolissime nelle grandi città, che somigliano a dei salotti poco più che casalinghi, alle astronavi dei multiplex e dei megaplex. Nelle sale più piccole, il film appartiene il più delle volte alla "marca" autoriale, quindi fa parte di una scelta ostica che richiede a qualsiasi spettatore, noi compresi credo, una soglia di attenzione più alta e che sei costretto a vedere in disagio fisico. È come se il cinefilo soffrisse e in quel caso si meritasse ancora di più il film che va a vedere. In ogni caso, ci sono, è fin troppo banale dirlo, delle differenze che riguardano il genere (gender): per un uomo che piange al cinema le cose sono differenti che per una donna che piange al cinema; tutta una serie di relazionalità secondo me toccano anche le persone più progressiste del mondo. Alle volte questo aspetto si attenua nei festival, dove già c'è un'idea di condivisione cinefila e quindi una sensibilità accettata culturalmente, grazie alla quale colleghi che conosco esibiscono il proprio pianto alla fine del film per mostrare agli altri la forza del proprio apprezzamento; mentre in altri casi, ancora oggi, nel gruppo che va al cinema collettivamente, l'uomo rimane custode di un certo tipo di silenzio dell'emotività, non si lascia andare né si rannicchia sotto la poltrona se ha paura, e così via; è inutile negare il problema dell'accettabilità sociale dell'eccitazione dei sensi al cinema.

Beyond Our Ken

Beyond Our Ken

AL: Può capitare, ad esempio, di vedere un film in un contesto gay, dove si genera una serie di dinamiche determinate. Quando ho visto *Shortbus*, molto apprezzato dalla comunità gay, mi sono trovato in sala in una situazione collettiva di trionfo, esaltazione, di fruizione persino caricaturale (senza voler dare un giudizio di valore), che però è stata anche un evento che mi ha fatto molto riflettere sulle forme di esibizione, di interazione, di riconoscimento identitario.

RM: Senza neanche volerlo, abbiamo fatto un percorso logico: l'entrata in sala, la scelta del posto, il consumo eventuale del cibo, la reazione personale e collettiva di fronte ai film; ora è inevitabile concentrarsi sull'uscita dalla sala, a film finito. O anche: prima che il film sia finito. Se tutto quello di cui abbiamo parlato ha a che fare con l'elemento culturale, l'elemento sociale, l'elemento, addirittura, linguistico del nostro comportamento e se tutto questo fa parte di infinite, enormi, continue *negoziazioni* di stampo socio-culturale del nostro stare nel mondo, allora a volte ci si ribella: mi fermo, esco dalla sala, e rompo queste negoziazioni. C'è un momento in cui tutto ciò crolla e l'uscita dalla sala è l'interruzione di tutto questo, rifiutando quel tipo di film ma anche tutto quello che ci sta intorno. Invece, uscire dalla sala a film finito non è mai cosa semplice. La mia sensazione, da vecchio cinefilo, è che questa sia una cosa che mi è sempre difficoltosa. Spesso uscire da una sala, buttarmi in macchina in mezzo al traffico con tutto il mondo che ti aggredisce o anche solo rispondere alle persone che ti chiedono se il film ti è piaciuto o non ti è piaciuto, e doverne parlare immediatamente, dover rispondere a una telefonata... ecco per me, tuttora è un problema. Mi ci vuole un periodo di quarantena rispetto alla fine della fruizione cinematografica, che aumenta, evidentemente, di fronte al film particolarmente importanti per noi o particolarmente coinvolgenti e diminuisce di fronte ad esperienze che già dentro la sala giudicavamo insufficienti o distratte.

LES: A me capita di uscire. Io dicevo, all'inizio, di essere uno spettatore abbastanza lunatico, quindi, magari poi rivedendo lo stesso film in due momenti diversi ho due reazioni opposte. Però ho reazioni abbastanza estreme il più delle volte, per cui se proprio non riesco a entrare in sintonia, a creare un qualche legame con quello che mi viene narrato cedo... cedo ed esco. Lì la negoziazione in realtà non parte proprio, nel senso c'è magari un primo passo, un secondo tentativo, al terzo tentativo mi trovo di fronte a un muro di gomma e mi torna tutto indietro, no: prendo ed esco. L'uscita dalla sala, allo stesso modo, è tanto più traumatica, appunto, quanto più in realtà il film ti è piaciuto e ti ha coinvolto e anche proprio lo stare in sala, il continuare ad aspettare che si svuoti è una sorta di prolungamento, quindi appunto più il film è stato coinvolgente più tendo a stare in sala anche fino all'ultimo dilatando il momento in cui si è consumato il film, tentando di coglierne tutti gli aspetti anche più estremi, fino agli ultimissimi titoli di coda, aspettando proprio lo svuotamento fisico, il deflusso, delle altre persone, accampando scuse del tipo "lasciamo fluire la gente", e invece temporeggiando biecamente.

AA: Io mi ritrovo in quello che avete detto anche se forse faccio un po' più di fatica ad uscire dalla sala a proiezione in corso. Esco anch'io quando non riesco in alcun modo a sopportare la visione, quando diventa qualcosa di fastidioso a livello fisico, ma ricordo davvero pochissimi casi. Mi ritrovo inoltre nell'idea per cui più il film ti ha coinvolto, più sei stato emotivamente trasportato nell'universo narrativo del film più diventa difficile staccarsene e più c'è bisogno di un tempo personale. Magari non comunichi con le persone che sono state in sala con te fino a quando proprio non sei trasportata in un altro luogo di socializzazione... ti si era come depositato qualcosa che dovevi sciogliere prima di poter ricominciare a parlare.

SM: Io no, non esco mai dalla sala. Non mi ricordo, a parte il caso dei festival (dove la visione è bulimica e ci si permette qualche strappo in più), un film lasciato a metà. Però se il film non mi convince decido di dormire un po', e poi magari, dopo il riposo, vengo nuovamente coinvolta. Ci sono film per i quali, anche se ti perdi 20 minuti, non cambia niente. Quindi, potendo dormire abbastanza a comando, chiudo gli occhi, riposo un pochino e finisco di vederlo. Giudico un mio difetto il fatto di non guardare mai i titoli di coda; sono sempre una delle prime ad alzarsi e ad andare via. Appena il film finisce mi alzo in piedi e scappo dalla sala, voglio uscire prima di tutti gli altri, che il film mi sia piaciuto o meno. Mi mette tristezza guardare i titoli di coda. Voglio che finisca con l'ultima scena. Anch'io come voi, poi, ho bisogno di un attimo di riposo dopo aver visto il film. Infatti è insopportabile dover rispondere appena usciti dalla sala: il film mi è piaciuto, non mi è piaciuto. Forse corro verso l'uscita della sala anche per fumare. Del resto, la prima cosa a cui penso appena finisce il film è di uscire e fumare una sigaretta.

AA: Vorrei fare un'osservazione appunto sul sonno in sala. C'è stato un periodo in cui mi sono addormentata in sala molto spesso; nel momento in cui ci si addormenta in realtà si prova una sorta di abbandono molto piacevole, seguito però da ripercussioni. Detesto, infatti, aver perso un pezzo del film, anche perché ciò spesso non è legato alla noia che il film provoca, ma a uno stato fisico che, appunto, mi costringe ad addormentarmi. Però una cosa molto curiosa, che a me ha sempre divertito tantissimo, è l'attività onirica legata al cinema, iperpotenziata, per cui spesso mi succede di sognare il film e di andare avanti con la trama, di risvegliarmi e, per qualche attimo, di non riuscire più a orientarmi, non distinguendo che cosa narra il film realmente dalle parti che invece ho sognato.

AL: Condivido tutto quello che avete detto, a differenza del fatto che non riesco a uscire in anticipo. Al cinema poi tendo anch'io ad addormentarmi, a lasciarmi andare. Ma anche a pensare ad altro. In effetti, penso che il cinema, per me, sia molto utile per pensare a tutt'altro: a volte vorrei avere una penna perché mi è molto utile per liberare dei pensieri. Voglio raccontare un'esperienza personale di visione che è stato il film di Schnabel, *Basquiat*. Quando lo vidi, mi piacque molto, e rimasi in sala per i titoli di coda. E in coda ai titoli di coda si vede un nero totale salvo poi nuovamente imbattersi in una sequenza ricorrente del film; quell'immagine mi ha tagliato in due, mi è rimasta nella memoria come l'immagine più straordinaria di quel film. Da quel momento in poi, quasi in modo, oserei dire, *ossessivo*, resto fino alla fine dei titoli di coda.

RM: Volete introdurre qualche altro argomento che non abbiamo toccato?

AA: Giusto un cenno alla questione degli odori al cinema. Quando abbiamo parlato di sensi non abbiamo parlato degli odori e per me gli odori sono un elemento fondamentale. Il più delle volte è il profumo di qualcuno presente in sala e che più degli altri ti colpisce olfattivamente: è come se si legasse alle immagini. Per cui mi è capitato di risentire un odore sentito in sala pochi giorni prima e di avere una sorta di flashback mnemonico, di avere cioè ricordato il momento della visione a partire dall'odore. Al contrario – è ovvio – l'odore cattivo condiziona negativamente la visione del film.

RM: Naturalmente l'odore nei multiplex è quello di cibo. Però dentro la sala è meno prepotente, mentre nell'atrio e all'ingresso siamo colpiti in pieno volto dal burro, dal fritto, dal pop corn. Anche il livello olfattivo conta. La demonizzazione del pop corn, però, mi sembra eccessiva. D'altra parte, io pretendo che la gente non sia troppo invadente con i propri profumi o con i propri odori o anche sbucciando un arancio, come spesso capita vicino a me... Secondo me la frutta ha un odore troppo forte per essere portata in sala. Diciamo che l'odore, secondo me, fa parte della semiosfera che interviene su di te spettatore. E chiaramente gli odori intervengono di più sul film perché il film non ha odore, a parte qualche caso della storia del cinema. Mentre il rumore può coprire il suono del film o lo sguardo può essere coperto.

LES: Posso aggiungere un'ultima cosa? A me non ha mai dato fastidio il cibo al cinema finché Sara non me ne ha parlato. Da quel momento non lo reggo più. Grazie Sara...

RM: Io non verrò mai al cinema con voi due!

Film citati

Basquiat (Julian Schnabel, 1996).
Cloverfield (Matt Reeves, 2008).
Grindhouse (Quentin Tarantino, Robert Rodriguez, 2007).
Gomorra (Matteo Garrone, 2008).
Il grande Lebowski (*The Big Lebowski*, Joel Coen, 1998).
Ken Park (Larry Clark, Edward Lachman, 2002).
Melissa P. (Luca Guadagnino, 2005).
Shortbus - Dove tutto è permesso (*Shortbus*, John Cameron Mitchell, 2006).
Superhero - Il più dotato fra i supereroi (*Superhero Movie*, Craig Mazin, 2008).

Il favoloso mondo di Amélie

Texas e Morte

Nichilismo e figure di Anticristo in *Non è un paese per vecchi* (*No Country for Old Men*, Joel e Ethan Coen, 2007) e *Il petroliere* (*There Will Be Blood*, Paul Thomas Anderson, 2007)

"Qui è neve, la vita qui è ammutolita; le ultime cornacchie, che fanno udire il loro verso, dicono "A quale scopo?", "Invano!", "*Nada*!" – qui non alligna e non cresce più nulla"[1]

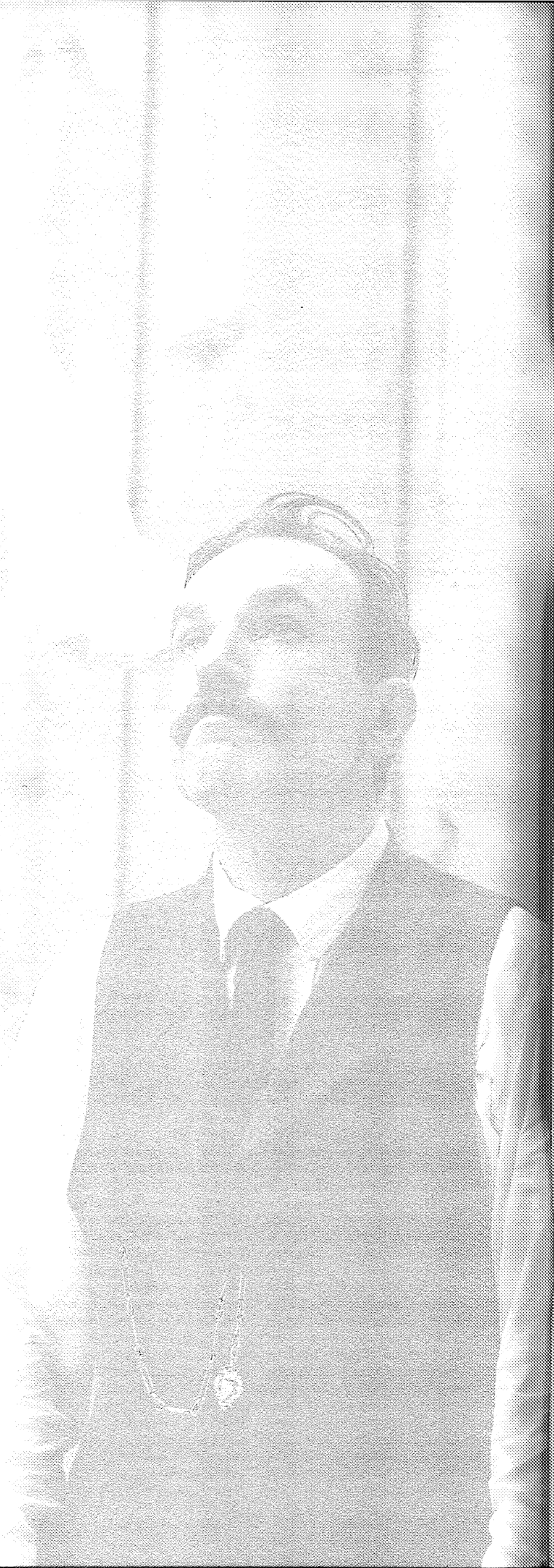
"Non stiamo forse vagando come attraverso un infinito nulla? Non alita su di noi lo spazio vuoto? Non si è fatto più freddo? Non seguita a venire notte, sempre più notte?"[2]

L'impatto simultaneo di due film come *No Country for Old Men* e *There Will Be Blood* pone delle domande sul cinema americano allo stato attuale, e al contempo ci spinge ad una più ampia riflessione su Hollywood, sulle modalità secondo le quali siano variati, negli ultimi anni, i presupposti ideologici e culturali di una "scuola" che dal secondo dopoguerra ad oggi ha plasmato lo stile di vita stesso di milioni di persone.
Ciò che accomuna i due film, molto differenti per presupposti e sviluppo, è qualcosa di sotterraneo: si avverte in entrambi, serpeggiante, la "volontà di negare" ogni disegno divino, qualsiasi senso, la vita in sé.
La produzione filosofica di Nietzsche, meglio di qualunque altra, ha saputo definire ed elaborare tale inclinazione, che comunemente chiamiamo nichilismo.
I chiari riferimenti di Anderson e dei Coen ai temi religiosi ed esistenziali, la sorprendente dialettica a distanza fra i protagonisti delle pellicole, la comune scelta delle ambientazioni (Marfa, Texas), ed infine un evidente desiderio di "fare del cinema" così anacronistico da far spiccare come anomalie le due opere: tutti elementi tali da connotare i film come esemplari, come punto d'arrivo, o crocevia, per dinamiche più ampie, riguardanti l'intero movimento cinematografico statunitense.
Capire queste due pellicole esplicitamente e consapevolmente "d'autore", mettendole di fronte allo specchio di un cinema più popolare o *mainstream*, potrà fornirci alcune indicazioni sulla Hollywood odierna.
D'altra parte, mettere a fuoco alcune differenze fra film classico e contemporaneo, ci permetterà di speculare, attraverso le manifestazioni della produzione americana, sull'evoluzione della morale di un sistema capitalistico complesso, sulle espressioni più significative di una società che avanza e retrocede, mossa da spinte ideologiche più contraddittorie e nebulose che mai.
Pur tentando di non scadere nei giudizi di merito, sforzandoci di evitare che la denuncia o peggio l'invettiva vizi la linearità dell'analisi, le nostre valutazioni non potranno che partire dall'osservazione di un cinema ineditamente influenzato dalle ingombranti irruzioni della religione nella società civile americana, nel quadro di una sostanziale regressione e semplificazione delle strategie comunicative.
La pubblicazione di *Der Antichrist, Fluch auf das Christentum*[3] (*L'Anticristo: maledizione del cristianesimo*), pur essendo accolta come una violenta provocazione, era diretta verso un "nemico" che in quel momento storico era, relativamente, risibile più che temibile. La prassi religiosa e morale cristiana, che in quel tempo era già vista come "segno di un'inerzia sclerotizzata, un'anticaglia, una sterile sopravvivenza"[4], è paradossalmente più "pericolosa" oggi. Questo sembrano dirci Anderson e i Coen con i propri film e con le figure di *Anticristo* di cui sono costellati: c'è bisogno, perlomeno ad Hollywood, di "*Anticristi*".
Avremo modo, grazie a questa panoramica, di individuare la linea di demarcazione fra un cinema *masscult* sempre più spesso definito *theocon*, e un cinema semi-indipendente (ideologicamente, dunque produttivamente) e d'autore.
Diverrà presto chiaro, tuttavia, come questa linea non separi due percorsi paralleli, destinati a non incontrarsi mai, ma definisca un punto d'arrivo comune, in cui entrambe le esperienze confluiscono: la morte, come immanenza, "figura organizzatrice" del cinema hollywoodiano.

Due tipi di Nichilismo

Uno dei presupposti del nichilismo, risiede nella "svalutazione" della vita stessa. A partire da una "finzione", attraverso la contrapposizione di quest'ultima all'esistenza, la vita si configura come irreale, come apparenza, fino ad acquisire il "valore di nulla".

> L'idea di un al di là, di un mondo soprasensibile e di tutte le sue forme (Dio, l'essenza, il bene, il vero), di valori superiori alla vita, non è un esempio fra altri ma è l'elemento costitutivo di ogni finzione[5].

Semplificando, diremo che in base a questi presupposti si costituisce un primo tipo di nichilismo, fatalmente legato alla fede in qualcosa di trascendente, che attua una "svalorizzazione

della vita" in nome di valori superiori. È questa la formulazione sistematica di qualcosa che sembra permeare un numero sempre maggiore di film convenzionali prodotti ad Hollywood. Se (e ciò sembra non sussistere in tutti i casi) esiste un disegno divino, un ordine, che organizza e plasma la finzione di realtà nel *blockbuster*, esso convoglia tutte le forze in gioco verso la morte. È l'*Armageddon*, o "l'effetto *Armageddon*" che pare essere alla base del film-cataclisma: un senso di catastrofe imminente, che porta all'azzeramento dei valori, e della vita stessa. È noto come, per la sempre più influente corrente americana dei Born Again Christians, così come per alcune branche dell'ebraismo ortodosso, il raggiungimento dello scontro finale fra le forze del bene e del male (la battaglia di Har Megido, monte che nell'antichità fu teatro di alcuni degli scontri decisivi fra arabi e giudei) sia un processo da accelerare. In altre parole, l'obiettivo di ogni impegno nella vita civile.

Questo si traduce alla perfezione, a livello simbolico, nei film ascrivibili all'area culturale *theocon*.

Si pensi al recente *Io sono Leggenda* (*I am Legend*, Francis Lawrence, 2007): non sembra un caso che sia tratto da un romanzo di fantascienza di polarità diametralmente opposta. Richard Matheson sfrutta il tema della catastrofe, dell'epidemia, per tracciare una parabola relativista, le cui conseguenze finali si potrebbero definire "evoluzioniste". Il film di Lawrence snatura completamente la morale del romanzo, e ne fa un macabro inno al sacrificio individuale, e all'espiazione. È affascinante come lo spettatore venga sostanzialmente ingannato: tutti gli indizi nella trama (la farfalla mimata dalla bambina, che come un segno divino riappare nel finale), sembrano portare ad una rassicurante conclusione, per cui la risposta a tutti i problemi sarà, come nella più classica delle storie hollywoodiane, l'amore. L'analogia fra la melensa vicenda di Will Smith, privato prematuramente dei propri affetti familiari, e quella del mostro-vampiro, separato dalla propria compagna, proprio a causa del protagonista, sembra doversi concludere con la salvezza, con la guarigione. Se, come vedremo in *Eros vs. Thanatos*, un tempo il film hollywoodiano era spesso mosso da una spinta erotica, o pulsione vitale, quello contemporaneo è inequivocabilmente mosso da una cupa pulsione di morte. Ecco l'apice, il più alto slancio morale immaginabile dalla Hollywood di oggi: non più l'amore universale, bensì il suicidio. È così che si conclude questa paradossale "apologia del *kamikaze*" natalizia, così come un vasto numero di film dello stesso filone. Chiameremo questo nichilismo, riprendendo una definizione di Gilles Deleuze, un "nichilismo negativo".

Vi è, tuttavia, una seconda accezione del nichilismo, più comune e nota. In questo caso, sussiste non una volontà, ma una "reazione". Contro il mondo sovrasensibile e contro i valori superiori, di cui si negano esistenza e validità: non più la svalorizzazione della vita in nome di valori superiori, ma la svalorizzazione degli stessi valori superiori, dove svalorizzazione non è più il "valore di nulla" che la vita assume, ma il "nulla di valori".

> La grande notizia si diffonde: non c'è niente da vedere dietro il sipario, "le caratteristiche che si sono attribuite all''essere vero' delle cose sono le caratteristiche del non-essere, del *nulla*"; il nichilista nega Dio, il bene, nega anche il vero e ogni forma sovrasensibile: niente è vero, niente è bene, Dio è morto. [...] è la negazione di ogni volontà, un *taedium vitae*; non c'è più volontà dell'uomo, della terra[6].

Come non pensare a *There Will Be Blood* e *No Country for Old Men*? Entrambi i film operano esattamente in questa direzione: il primo è un film fisico, materico, su un capitalismo primitivo, ma non per questo troppo distante o mitico; il secondo è un film metafisico, quasi beckettiano, noncurante delle regole di progressione drammatica, o della costruzione del *pathos*, un film che non va in alcuna direzione, ma procede ineluttabile, morte dopo morte, come uno squalo.

Come il pescecane, il personaggio di Daniel Day-Lewis persegue il proprio disegno ciecamente, senza alcuna compassione, prevaricando e uccidendo, al fine di accumulare la ricchezza sufficiente ad isolarsi da tutto e tutti. La solitudine come paradigma costitutivo del capitalismo: non solo il petroliere separa e osteggia la comunità, per consolidare il proprio potere verticale e migliorare il profitto, ma uno ad uno allontana anche i propri cari, rifiutando anche la "possibilità" dell'esistenza del bene. L'unico personaggio che rimarrà al fianco di Daniel Plainview fino alla sequenza finale, è non a caso quello dell'imberbe pastore Eli.

Dal rapporto conflittuale con il giovane prete emerge una verità assoluta sul capitalismo: esso non razionalizza troppo, ma troppo poco. Non è freddo, bensì sporco, sanguinoso, imperfetto e caotico (come suggerisce la colonna sonora): molto più passionale di qualunque fede religiosa.

Il *taedium vitae* del petroliere, il suo più volte esplicitato impedimento a raggiungere la soddisfazione (o lo "stato di quiete", come vedremo), è lo stesso del *serial killer* di *No Country for Old Men*, Anton Chigurh. È evidente come, anche laddove l'omicidio assuma le caratteristiche di un atto sessuale (vedi il primo della lunga serie), non porti alcun sollievo finale, e sia sempre e comunque provocato da *Thanatos*, seppur "travestito" da *Eros*.

Come risulta chiaro dal finale del film, e soprattutto dal dialogo fra il personaggio di Bardem e Carla Jean il sipario è strappato: nulla ha senso, Dio è morto, il fato di ognuno di noi è casuale come il lancio di una monetina. Come nell'*Anticristo* nietzschiano, la *pietas* cristiana, la compassione, sono solo segni di debolezza, un peso del quale liberarsi, un impedimento per la volontà, una "tendenza ostile alla vita": si pensi alle parallele umiliazioni finali date dai protagonisti di *There Will Be Bloode* di *No Country for Old Men* ai propri interlocutori.

Per comprendere questa forma di nichilismo è dunque necessario correlarla alla prima, quale suo presupposto, con cui la vita veniva svalutata e negata "dall'alto", in nome di valori superiori.

Chiameremo questa seconda forma di nichilismo, riutilizzando una categoria deleuziana, "nichilismo reattivo".

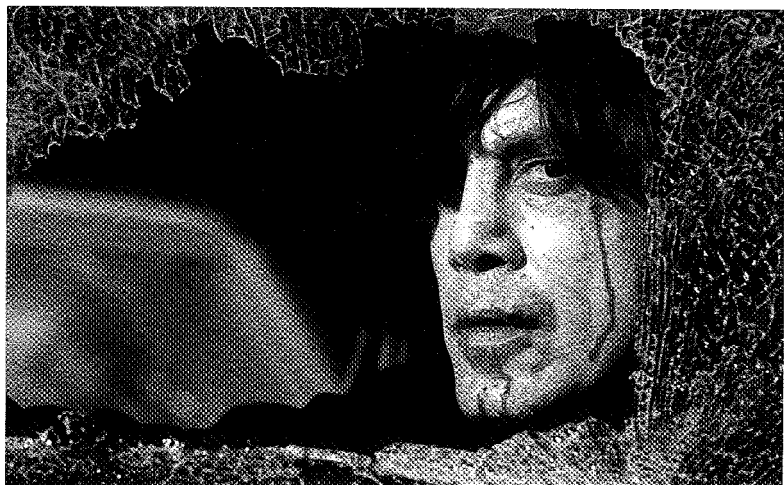
Eros vs. Thanatos e Nous vs. Ananke

Laddove il cinema classico (come provocatoriamente abbiamo sentito dire a Francesco Casetti, in un recente seminario parigino) operava una *mise en forme* della vita stessa, contribuendo alla ricostruzione di un mondo e di molte vite uscite distrutte dalla guerra, il cinema contemporaneo sembra intriso di spaesamento, casualità, annullamento della coscienza, in una parola: caos. Se il cinema classico è forza vitale e "informazione vivente", è ordine divino e cosmogonico, o *Nous* (il *Logos*, l'intelligibilità, la mente), il film contemporaneo sembra essere l'espressione dell'*Ananke* (la necessità, l'indeterminato, l'incostante, l'anomalo, l'elemento irrazionale).

Gli *happy ending* della Hollywood classica sono molto spesso costruiti sul *leitmotiv* del ricongiungimento di due amanti, di un nucleo familiare, di una comunità. Il paradiso, la guarigione, il ritorno ad una situazione di partenza, il superamento di un ostacolo: sono alcuni dei dogmi che hanno costituito la narrazione tradizionale del cinema americano per decenni. Le leve che muovono questo mondo finzionale sono dunque azionate da *Eros* o più tecnicamente da una "pulsione di vita" (*Lebenstriebe*). Al fine di chiarire meglio il concetto di *pulsione*, ci avvarremo della definizione freudiana: "Processo dinamico consistente in una *spinta*, cha fa tendere l'organismo verso una *meta*"[7]. La "pulsione di vita", tende ad instaurare *unità sempre più grandi e a mantenerne la coesione*, non solo conservando le unità vitali esistenti, ma costruendo, a partire da esse, unità più comprensive (un nucleo familiare, due amanti).

Il "nichilismo reattivo" si basa sulla "complicità" fra volontà del nulla e "forze reattive".

> C'è dunque chi può *testimoniare* della vittoria delle forze reattive, o peggio ancora, può *collaborarvi*; esse però, nel loro trionfo, ne sopportano sempre meno la presenza: vogliono trionfare da sole e non dover niente a nessuno [...]. *La vita reattiva rompe dunque l'alleanza con la volontà negativa* perché vuole regnare da sola[8].

Ancora una volta si pensi agli "squali" dei due film: Anton Chigurh e Daniel Plainview rompono una ad una ogni alleanza al fine di raggiungere l'isolamento totale, unica condizione per realizzare il proprio trionfo, per adempire al proprio destino. Questa è, in psicanalisi, la "pulsione di morte" (*To-*

Non è un paese per vecchi

destriebe): attraverso la distruzione delle unità vitali, essa tende al *livellamento radicale delle tensioni* e infine al *ritorno allo stato inorganico, considerato come lo stato di quiete assoluta.*

Quale luogo potrebbe, figurativamente, suggerire tutto ciò meglio di Marfa, Texas? Entrambi i film si servono degli stessi scenari che furono di *Giant* (George Stevens, 1956): il deserto, l'isolamento, il senso di morte che trasuda dall'ambientazione opera in direzione di una vera e propria costruzione di *stimmung* (più di un'atmosfera, un ruolo pressoché attivo della scenografia). Un Texas tornato luogo topico di Hollywood, durante gli anni del "bushismo": a partire da *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003), attraverso *Le tre sepolture* (*The Three Burials of Melquiades Estrada*, Tommy Lee Jones, 2005) fino ai film di Rob Zombie. Anche l'elemento scenografico suggerisce il *taedium vitae*: tediosa e insignificante è la ricerca di una valigetta di denaro, così come la pigra e inefficace indagine dello sceriffo interpretato da Tommy Lee Jones. I ricordi di quest'ultimo, sono ricordi cinematografici: memorie sbiadite dei valori cardine del vecchio *West*. Il suo sogno, descritto nel finale, è la filogenesi di quel mondo filmico, e al contempo la visualizzazione del paesaggio lunare, innevato e ammutolito descritto da Nietzsche (si veda la citazione iniziale del saggio).

Nel finale del film di Anderson, il petroliere è "l'uomo più brutto", "rantolante, pieno di nascosta vergogna" del *Così parlò Zarathustra*: "l'uomo che *reagisce* contro la compassione di Dio", mentre Chigurh è l'analogo de *L'Indovino*, che afferma: "meglio costruirsi il destino con le proprie mani, meglio essere un folle, meglio essere noi stessi Dio!"[9]

Maurizio Buquicchio

Note

1. Friedrich Nietzsche, *Genealogia della morale*, Milano, Adelphi, 1986, p. 367.
2. F. Nietzsche, *La gaia scienza*, Milano, Adelphi, 1989, p. 129.
3. F. Nietzsche, *L'Anticristo: maledizione del cristianesimo*, Milano, Adelphi, 1992.
4. *Ibidem*, nota introduttiva di Giorgio Colli, p. XII.
5. Gilles Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 221.
6. *Ibidem*, p. 222.
7. Sigmund Freud, *Triebe und Triebschicksale*, 1915, cit. in Jean Laplanche, Jean-Baptiste Pontalis, *Enciclopedia della psicanalisi*, Roma-Bari, Laterza, 1981, p. 444.
8. G. Deleuze, *op.cit.*, p. 223.
9. F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra: un libro per tutti e per nessuno*, Milano, Mondadori, 1992, p. 163.

Il petroliere

Sinfonie fracassone per catastrofi urbane

Io sono leggenda (*I Am Legend*, Francis Lawrence, 2007) e *Cloverfield* (Matt Reeves, 2008)

Per i *Cahiers*, *I Am Legend* è il miglior *blockbuster* dell'anno[1]. Sull'*Unità*, Alberto Crespi ha definito *Cloverfield* "un classico", "uno di quei film che segnano uno spartiacque. Non per quello che inventano, ma per come 'sistemano' cose che sono nell'aria, nella cultura, nello Zeitgeist – lo spirito del tempo – di un'epoca"[2]. Permettendomi di dissentire da due fonti così autorevoli, sicuro d'altra parte di non essere il solo, chiarisco fin da subito che i film di cui si discute qui non mi appaiono essere affatto indimenticabili. Né il primo, prodotto di cassetta poco attraente per i cinefili sin dalla campagna pubblicitaria tutta sbilanciata sulla *performance* attoriale di Will Smith; e neppure il secondo, nonostante l'attesa suscitata dal *marketing virale* orchestrato da J. J. Abrams, il venerato creatore di *Lost*, qui nelle vesti di ideatore e produttore. I possibili "pregiudizi", infatti, sono tutto sommato confermati dalla visione: *I Am Legend* è un *high concept/high budget movie* dagli ottimi effetti speciali, una confezione patinata firmata da un regista di *videoclip* e un ruolo da mattatore per Smith, solo sulla scena per 60'; *Cloverfield* è il primo film catastrofico con mostri giganti inclusi girato come un *reportage* amatoriale con una camerina digitale, un budget "ridotto" ("solo" 30 milioni di dollari), nessuna celebrità, un'atmosfera angosciante e un finale in cui "muoiono tutti". Anche il *box office* ha risposto in modo prevedibile: *I Am Legend*, 150 milioni di budget, ne ha incassati quasi 600 in tutto il mondo; *Cloverfield*, dopo un primo *week end* da record (40 milioni: più del costo di produzione), ha visto crollare rapidissimamente i suoi spettatori, ma ha raggiunto in ogni caso 170 milioni di incassi complessivi.

L'interesse di queste pellicole risiede però più che nel loro valore estetico in quello sintomatico, che risalta in modo particolare se li si analizza l'uno accanto all'altro. Esempi purissimi di "film catastrofico", *I Am Legend* e *Cloverfield* portano all'estremo le caratteristiche alla base del filone, definite benissimo dall'ancora validissima lettura proposta negli anni Settanta da Enzo Ungari[3]. Speculari fra loro, rivelano aspetti complementari del *blockbuster* contemporaneo, da una parte fortemente "anti-classici", dall'altra in sostanziale continuità con la tradizione del *kolossal* hollywoodiano: una narrazione totalmente *character driven*/il venir meno del racconto di fronte al puro spettacolo; la funzione ancora fondamentale della sceneggiatura/il primato della tecnica e della confezione; l'importanza crescente degli adattamenti da altri media/l'autoreferenzialità dell'immaginario cinematografico; la centralità della *star* e/o del produttore nella costruzione e nella promozione del film.

Il punto di contatto più evidente fra i due film è comunque il protagonismo della città di New York. Il ruolo di primo piano assegnato alla rappresentazione della metropoli è anch'esso emblematico del contesto culturale e spettacolare contemporaneo: quasi foucaultianamente, assistiamo alla rivincita dello spazio sul tempo e sulla Storia[4]. New York come post-Storia, come eterotopia (*I Am Legend*), o, viceversa, come presente letteralmente senza via di scampo (*Cloverfield*). Di nuovo, le strategie sono opposte e complementari. Nel film "di" Lawrence, il partito preso è lo "svuotamento" della città e la "dilatazione" della sua rappresentazione, grazie ad una messa in scena che privilegia i campi lunghi, pochi e pulitissimi movimenti di macchina, una composizione curata e regolare dell'inquadratura, una fotografia attenta ai giochi di luce (frequentissime le sequenze girate al tramonto). Il film "di" Reeves, al contrario, si basa sull'"affollamento" dello spazio, sia quello metropolitano che quello dell'inquadratura, e sul "collasso" della città, dei corpi e del tempo nel presente assoluto dell'emergenza. In ogni caso, New York domina la scena, ripresa in tutta la sua gloria puramente turistica (*I Am Legend* indulge senza imbarazzi su luoghi celebri come Times Square, Grand Central Station, il Ponte di Brooklyn, ecc.), oppure resa appena riconoscibile dalla notte, dalla distruzione in atto e dalle imperfezioni del digitale (in *Cloverfield*). In entrambe le pellicole il racconto è costituito più dalla scoperta degli spazi interni ed esterni di New York che da un vero sviluppo drammatico. In *I Am Legend* le influenze iconografiche e linguistiche dei videogiochi sono esplicite: il regista utilizza Smith come *avatar* di uno spettatore/giocatore impegnato nella pericolosa esplorazione di strade deserte ed oscuri, labirintici edifici popolati da mostri letali. In *Cloverfield*, il potenziale narrativo legato all'attacco dalla creatura e alla ricerca della "bella" è assai meno interessante della visione dei luoghi attraversati dai personaggi durante la fuga. I pretesti per la narrazione sono labili, il vero obiettivo è un altro: la messa in scena della "Bigness"[5] di New York in tutto il suo splendore e il suo sublime terrore. Grattacieli e *blockbuster*, d'altra parte, condividono molte qualità, e quando

un film ad alto *budget* utilizza i propri mezzi per comporre una sinfonia dedicata ai suoi omologhi architettonici, il risultato è lo svelamento di alcuni contenuti impliciti dello "spettacolo" metropolitano.

Come scrive Rem Koolhaas in *Delirious New York*, lo sviluppo urbanistico di questa città è caratterizzato da una "cultura della *congestione*" e da un'estetica "delirante" in cui il fantastico architettonico dà sfogo al caos, sociale, culturale e psicologico, che si cela dietro le presunte ambizioni di organizzazione e controllo urbanistico[6]. Come nota Akiva Goldsman, co-sceneggiatore di *I Am Legend*: "L.A. looks empty at three o'clock in the afternoon, [but] New York is never empty . . . it was a much more interesting way of showing the windswept emptiness of the world"[7]. Per questo motivo, la produzione decise di spostare la *location* della pellicola da Los Angeles alla Grande Mela, diversamente dal romanzo originale di Richard Matheson e dall'adattamento cinematografico di Boris Sagal (*The Omega Man*, 1971): l'effetto di svuotamento della città presuppone innanzitutto un'ineliminabile e paradigmatica congestione. Quanto ai grattacieli, *Cloverfield* non si risparmia nel mostrare la creatura abbattere o far collassare dall'interno interi palazzi (ennesimo esplicito riferimento all'11 settembre); il salvataggio della bella in pericolo, infine, avviene sul tetto delle due torri del Time Warner Center (Central Park South), una delle quali crollata sull'altra.

Nel suo saggio, Enzo Ungari ripercorreva il tragitto che portò la catastrofe ad assumere un ruolo di primo piano nel cinema americano: dopo aver trovato una legittimazione nel cinema classico di genere bellico, essa venne utilizzata prima come puro spettacolo dell'"eccesso" (anche ideologico) nella fantascienza di serie B e poi sdoganata dal cinema *mainstream* grazie al genere catastrofico nei primi anni Settanta (*Airport*, *L'avventura del Poseidon*, *Inferno di cristallo*, *Lo squalo*, etc.). Ciò che ci interessa qui è sottolineare come in quest'ottica il film catastrofico divenga la matrice originaria di "tutto" il cinema neo-neo-hollywoodiano, nonché sintomo della crisi del capitalismo fordista americano (uno dei simboli del quale è il collasso fiscale e sociale di New York nel 1975). La conseguenza di questo processo è la ricollocazione del fronte di "guerra", in precedenza proveniente dall'estero (l'Europa, il Vietnam) o dallo spazio siderale, direttamente all'interno dello spazio metropolitano. Il che, ovviamente, ci rimanda immediatamente all'11 settembre, a New York e all'egemonia dell'immaginario urbano nel cinema fantastico e fantascientifico contemporaneo (si pensi, fra gli altri, ai supereroi – quasi sempre "newyorchesi"). Lungi dall'avere come unico carattere distintivo l'ironia ludica e metalinguistica di *Star Wars* e *Indiana Jones*, quindi, il cosiddetto cinema postmoderno sembra trovare invece la sua origine in un genere ansiogeno in cui l'innovazione tecnologica, come sostiene Ungari, è costantemente tesa a raggiungere un "realismo assoluto" della rappresentazione catastrofica. Perduta la funzione "pedagogica" dell'epoca classica, il cinema assume la funzione di celebrare non più la vita ma, al contrario, quella di mettere in scena la morte (innanzitutto, la propria). Il terrore senza spiegazione né soluzione di *Cloverfield*, e il suo stile, la sua (dis)organizzazione dello spazio e del tempo della rappresentazione, ne sono una conferma[8].

Fra le caratteristiche del filone, Ungari indicava anche la possibilità di far morire il divo, o addirittura di farne a meno. Così, in *I Am Legend* la *star* è costretta quasi interamente al silenzio, vittima evidente di instabilità mentale e destinata al sacrificio finale; in *Cloverfield*, i personaggi, privi di qualsiasi spessore e buoni solo a fornire allo spettatore un punto di vista (letteralmente) sullo spettacolo della catastrofe, sono condannati fin dall'inizio ad un'inevitabile quanto inutile morte. Apparente contravvenzione della regola cardine di un cinema propagandistico e consolatorio, la morte dell'eroe può comunque dare spazio ad un messaggio positivo e ideologico (in *I Am Legend*, Smith diviene "leggenda" anche grazie al suo martirio), ma si accorda in ogni modo ad un tono ben lontano dall'ironia e dalla spensieratezza del postmodernismo.

Citando ancora Ungari, diremo che il linguaggio del film catastrofico (e quindi del *blockbuster* in generale) è il linguaggio dell'industria e i film sono ormai propaganda dell'industria stessa prima di – e, probabilmente, invece di – qualunque altra cosa. Il "consumo", rappresentato sullo schermo dalla distruzione della città e dalla sparizione fisica dei personaggi, è l'unica dimensione con cui Hollywood e l'America di Bush sembrano essere in grado di affrontare il presente. Come risposta all'11 Settembre, Rudolph Giuliani esortò i cittadini di New York proprio a continuare a consumare come se nulla fosse successo: l'inarrestabile *gentrification* di Manhattan e l'irreversibile *Disneyfication* del suo cuore spettacolare, il Theater District, sono una prova evidente di quanto questa strategia appaia finora l'unica risposta di fronte alla catastrofe. Collocandoci nel cuore del disastro, offrendoci lo spettacolo della disperazione (*Cloverfield*) o della speranza ultima nella Provvidenza (*I Am Legend*), ci ricordano che anche mentre fruiamo pellicole di puro intrattenimento, stiamo consumando i prodotti di un'economia sempre più legata a doppio filo alla catastrofe.

Federico Pagello

Note

1. Jean-Philippe Tessé, "Je suis une légende", *Cahiers du Cinéma*, n. 630, gennaio 2008, p. 39.
2. Alberto Crespi, "Nuovo cinema apocalisse", *L'Unità*, 1 febbraio 2008.
3. Enzo Ungari, *Immagine del disastro. Cinema shock e tabù*, Roma, Aracana, 1975.
4. Michel Foucault, *Utopie eterotopie*, Napoli, Cronopio, 2006.
5. Rem Koolhaas, "Bigness or the Problem of Large", in O.M.A, Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S, M, L, XL*, New York, Monacelli Press, 1995.
6. Rem Koolhaas, *Delirious New York*, Milano, Electa, 2001.
7. David M. Halbfinger, "The City That Never Sleeps, Comatose", *The New York Times*, 4 novembre 2007, http://www.nytimes.com/2007/11/04/movies/moviesspecial/04halb.html?_r=1&ref=moviesspecial&oref=slogin.
8. *The War of the Worlds* (Steven Spielberg, 2005) raggiunge risultati analoghi sia pur con mezzi molto diversi. La superba rappresentazione della folla in fuga, *topos* del genere catastrofico, cancella il messaggio consolatorio e il sottotesto tipicamente spielberghiano sulla paternità: il protagonista e lo spettatore sono totalmente impotenti e sembrano veramente poter essere distrutti senza motivo, da un minuto all'altro, nonostante il lieto fine. Il confronto con l'omonimo film di Rudolph Maté è significativo: seppur inefficace, l'alleanza fra scienza, religione ed esercito indicavano una fiducia nella possibilità di organizzare una qualche forma di resistenza, che diviene del tutto insensata nel film del 2005.

Io sono leggenda

Più vicini al Vicino Oriente

Tre percorsi per una cinematografia sempre più presente nelle nostre sale

Per uno solo dei miei due occhi (*Nekam achat mishtey eyna, Pour un seul de mes deux yeux*, Avi Mograbi, 2005), *Sotto le bombe* (*Sous les bombes*, Philippe Aractingi, 2007), *La banda* (*Bikur Ha-Tizmoret, La Visite de la fanfare*, Eran Kolirin, 2007), *Caramel* (*Sukkar banat*, Nadine Labaki, 2007), *Cous cous* (*Le Grain et le Mulet*, Abdellatif Kechiche, 2007), *Persepolis* (Marjane Satrapi, 2007)

Se "la Cina è vicina" il medioriente lo è di sicuro di più: geograficamente e culturalmente è una realtà con cui, da sempre e ancor più oggigiorno, abbiamo a che fare quasi quotidianamente per diverse ragioni che vanno dall'immigrazione, all'economia, alla guerra che spesso coinvolge i paesi dell'area. Da alcuni anni a questa parte, anche la cinematografia mediorientale si è mostrata più presente nelle sale europee, con prodotti di qualità e di grande vivacità culturale – fermo restando l'uso improprio di quest'unico termine, "mediorientale", per riferirsi a una realtà variegata, che comprende le tradizioni araba, berbera, cristiana, ebraica. Accanto ai prodotti "autoriali" che, attraverso i festival, riescono poi ad inserirsi in una certa misura anche nel circuito delle sale, ultimamente riescono a ritagliarsi uno spazio sempre maggiore anche prodotti che, seppur sempre di qualità, nascono con intenzioni già più smaccatamente commerciali, riuscendo ad ottenere un buon riscontro non solo "in casa", ma anche, forse inaspettatamente, all'estero, in genere senza dover – o poter – ricorrere ad un grosso battage pubblicitario bensì colpendo dritti al cuore con la genuinità delle storie e l'esotismo delle ambientazioni.

Solitamente i film mediorientali che circuitano in Europa sono quelli legati alla realtà della guerra che spesso colpisce quell'area. Anche quest'anno abbiamo avuto interessanti film sull'argomento, a cominciare dal documentario di Avi Mograbi, *Per uno solo dei miei due occhi*, co-produzione franco-israeliana presentata al 58° Festival di Cannes. Mograbi struttura sapientemente il suo documentario, mostrando la manipolazione degli insegnanti sui ragazzi e la strumentalizzazione del mito nazionale al fine di modellare princìpi che servano la causa sionista. Nella suggestiva cornice dell'antica città di Massada, si racconta agli studenti come in quel luogo un migliaio di Zeloti assediati dai Romani, pur di non cadere in mano nemica, abbiano compiuto un suicidio di massa, insegnando che la morte è meglio della dominazione. Alla storia di Massada il regista intreccia, poi, il mito di Sansone che, cieco e legato alle colonne del tempio, si rivolse un'ultima volta a Dio chiedendogli che gli restituisse la forza "per uno solo dei suoi due occhi" affinché si potesse vendicare sui Filistei; frase inquietantemente trasformata in *refrain* durante un concerto rock di simpatizzanti per l'estremista Kalman Kahana, ex membro della Knesset. Avi Mograbi, già autore di installazioni video e documentarista, debutta con un lungometraggio asciutto in cui accusa la sua stessa patria di un'imperdonabile colpa: la cecità. Oggi i giovani palestinesi combattono, attraverso l'Intifada, contro le quotidiane umiliazioni e le violenze dell'occupazione dell'esercito israeliano come ieri facevano gli ebrei contro i Romani, e Sansone contro Filistei. Il documentario alterna le immagini girate in cento giorni nei territori occupati dall'esercito israeliano a conversazioni telefoniche con l'amico palestinese Shredi Jabarin, riprese nella primavera del 2002 dopo le dure ritorsioni israeliane alla seconda Intifada. Il regista ci descrive la crisi tra Israele e Palestina attraverso gli occhi dei Palestinesi costretti a subire ogni giorno controlli e ispezioni dell'esercito israeliano a causa del famigerato muro costruito attorno ai territori occupati – rimandandoci col pensiero a *Le Mur* di Simone Bitton. Il film è, dunque, un atto d'accusa nei confronti del potere che genera le guerre, piuttosto che verso l'una o l'altra delle parti in causa.

All'incirca lo stesso messaggio lo ritroviamo nel coraggioso *Sotto le bombe*, altra co-produzione internazionale ad opera di Philippe Aractingi, già autore di una quarantina di documentari. Il film è ambientato nel Libano del Sud, durante la guerra dei 33 giorni, a cavallo tra luglio e agosto 2006, e si muove tra fiction e documentario. Realizzato, se non contemporaneamente, in stretta continuità temporale con gli eventi narrati, il film racconta come, all'indomani dell'annuncio del cessate il fuoco tra l'esercito israeliano e i militanti Hezbollah, Zeina, ricca donna musulmana, parte da Dubai alla ricerca disperata della sorella e del figlio. Giunta in Libano incontra un tassista, Tony, cristiano e unica persona disposta, inizialmente solo per denaro, a condurla nel sud del paese. Aractingi ha cominciato a girare a Beirut solo dieci giorni dopo l'inizio del conflitto. Con lui una piccola troupe e un soggetto, una scaletta su ciò che aveva in mente di rappresentare, mentre la sceneggiatura vera e propria è stata creata durante le riprese. La maneggevolezza delle nuove tecnologie (beta e DV-cam) hanno permesso all'autore di condurre il cinema in un territorio dove, altrimenti, non sarebbe mai potuto arrivare; tutto ciò che si vede, dai bombardamenti alla disperazione dei profughi, è reale: le macerie, i ponti distrutti e le scuole evacuate. Aractingi, ha girato le scene con soli due attori professionisti, mentre i rifugiati, i soldati, i giornalisti, interpretano loro stessi. Nel film non si vedono mai cadaveri o scene cruente anche se si parla continuamente di morte; niente alta definizione, niente immagini scioccanti, ma un coinvolgimento pieno nella realtà che viene trasmessa. La ricerca del figlio e della sorella non sono che un pretesto per condurci in un viaggio che mostra le contraddizioni di una e, allo stesso tempo, di tutte le guerre.

Pur essendo, quella mediorientale, un'area difficile, martoriata da continui conflitti, ci sono pellicole che ci mostrano come essa sia un territorio in cui si vive una realtà fatta non solo di guerra, ma anche "nonostante" la guerra, fatta di normalità, di piccole cose, di momenti di allegria e inaspettate occasioni di solidarietà, a rimarcare la distanza di una certa "idea politica" e politicizzata dei paesi di quell'area, dalla "realtà" della gente che abita quei paesi. Primo esempio di questo tentativo di esportare un'immagine "diversa" è costituito dal pluripremiato *La Banda*, esordio alla regia sul grande schermo dell'istraeliano Eran Kolirin, e co-produzione franco-israeliana. Una banda musicale della polizia egiziana, comandata dal rigido Tewfiq, arriva in Israele per suonare a una cerimonia al centro di cultura araba di Petah Tikva. Per qualche strana ragione i musicisti non trovano nessuno ad accoglierli in aeroporto, così, nel tentativo di trovare la strada per conto proprio, acquistano, erroneamente, i biglietti per Beit Ha Tikva. I malcapitati finiscono, così, in una piccola città israeliana dispersa nel nulla, dove passeranno la notte grazie all'ospitalità della gente del luogo. Superata l'iniziale diffidenza, arabi e israeliani siederanno alla stessa tavola, suoneranno la stessa musica e si racconteranno la propria vita. Col passare delle ore fra i diversi personaggi, si innescherà un meccanismo di umana partecipazione ai problemi dell'altro, fra imbarazzanti gaffe e gesti di buona volontà. Il film vuole affrontare in una prospettiva originale, leggera, la questione di una pace apparentemente impossibile, alternando momenti di comicità con altri più profondi e drammatici. Il regista, senza retorica, racconta la quotidianità della vita di frontiera, tra due popoli che dopo essersi odiati per lungo tempo hanno imparato non tanto a rispettarsi quanto a ignorarsi reciprocamente, come testimonia la difficoltà linguistica a comprendersi. Le differenze culturali, linguistiche, religiose, cadono, però, di fronte a ciò che è universale, come la musica e l'amore, semplicemente perché alla fine gli uomini vogliono e provano, in fondo, le stesse cose.

Altro importante esempio di una cinematografia che vuole parlare di un Medioriente non di guerra e di morte, ma di vita, è *Caramel*, dal nome dell'impasto cotto di zucchero, limone e acqua usato come ceretta depilatoria in medioriente. Film libanese diretto da Nadine Labaki – celebre attrice qui alle prese con la sua prima, riuscita, regia – racconta le vite di alcune donne che lavorano in un istituto di bellezza a Beirut: Layale, cristiana e innamorata di un uomo sposato; Nisrine, musulmana, non sa come dire al futuro sposo che ha già perduto la verginità; Rima, che non riesce ad accettare di essere attratta dalle donne; Jamale, ossessionata dall'età e dal fisico; Rose, che ha sacrificato la sua felicità per occuparsi della sorella. Si tratta dell'affresco di una Beirut anni Ottanta, che porta alla luce gli stessi problemi sentimentali che, salvo alcune differenze,

Cous cous

le donne di tutto il mondo condividono. Si parla di sesso e maternità, con la libertà e l'intimità che non ci aspetteremmo in una cultura araba che evidentemente siamo abituati a veder rappresentata in maniera diversa da come si presenta in determinate realtà, realizzando la scoperta di un mondo al contempo uguale e diverso dal modello europeo. Il film riesce a trattare, attraverso la leggerezza, anche temi di scottante attualità come la guerra o la convivenza tra cristiani e musulmani, fermo restando che anche in Libano si può, dunque, vivere una normalità intessuta di piccole gioie e dolori.
Terzo tema sempre più frequentato dalla cinematografia mediorientale è quello che tocca i rapporti con l'occidente e la sua cultura, a partire dalla realtà dell'immigrazione. È significativo che questi film, o almeno quelli che prendo qui in esame, siano percepiti come mediorientali benché siano di produzione occidentale; forse perché "mediorientale" è la cultura che, di fatto, li permea. Il film più esemplare di questo filone è stato, quest'anno, *Cous cous* di Abdellatif Kechiche, franco-tunisino di terza generazione al suo terzo lungometraggio dopo *Tutta colpa di Voltaire* e *La schivata*. Nel piccolo porto di Sète, vicino a Marsiglia, un uomo di mezza età, Slimane, si vede ridurre l'orario di lavoro per le solite ragioni di "flessibilità". Alle spalle ha una composita famiglia allargata, che assomma a una numerosa prima famiglia, una nuova compagna con una figlia che lo ama come un padre. Nonostante i due nuclei non siano in buoni rapporti, tutti decidono di aiutare il capofamiglia ad aprire su un vecchio barcone un ristorante di cous cous di pesce, specialità della prima moglie. Tra commedia e neo-realismo, il racconto lambisce temi come le relazioni uomo-donna, quelle generazionali tra immigrati e figli di immigrati, o le contraddizioni dentro la comunità tunisina, ma soprattutto il razzismo "nascosto", in una Francia dove l'integrazione è più apparenza che realtà. Altro film, che tratta, in maniera e per ragioni differenti, il continuo peregrinare di persone tra paesi mediorientali ed Europa, è *Persepolis*, film d'animazione scritto e diretto da Marjane Satrapi e da Vincent Paronnaud, basato sull'omonimo *graphic novel*. Il film narra di Marjane, bambina di Teheran che, a causa della rivoluzione islamica nel 1979, dell'avvento dei pasdaran, della guerra contro l'Iraq, viene mandata a studiare in Austria. L'Europa – vista e descritta attraverso lo stesso sguardo critico con cui l'autrice analizza la realtà iraniana – diventa, così, il suo nuovo contesto di vita, una vita del tutto diversa e non necessariamente migliore di quella nella terra natia. Così, terminati gli studi, Marjane ritorna in patria, ma l'Iran che la accoglie si rivela del tutto diverso da quello di pochi anni prima, e Marjane deve tornare in Occidente, stabilendovisi definitivamente. A differenza di quanto avviene in *Cous cous*, qui il fenomeno dell'immigrazione non si lega tanto alla speranza di una vita migliore, o quantomeno di un lavoro, ma è semmai dovuto a un disagio di ordine culturale e sociale che spinge all'estero, dunque, non solo le fasce più povere della popolazione di un paese, ma anche la medio-alta borghesia e la sua élite culturale. Tre percorsi, dunque, e solo tre, quale limitato *exemplum* di una cinematografia ricca, vivace, intelligente, che ha qualcosa – molto in realtà – da dire e che sa come dirlo. Attraverso questi prodotti il medioriente e la sua cultura cercano, con successo, di presentare un'immagine più reale di sé, un'immagine che superando beceri stereotipi dà corpo a una realtà più vicina alla nostra di quanto non ci aspetteremmo, e che lascia trasparire un confortante e diffuso desiderio di pace, di integrazione, di normalità.

Laura Sangalli

Caramel

Persepolis

Non c'è niente di più pratico di una buona teoria...
Tzvetan Todorov, *La letteratura in pericolo*, Milano, Garzanti, 2008.

> Studiare la "letterarietà" e non la letteratura: è questa la formula che, quasi cinquant'anni fa, segnalò l'apparizione della prima tendenza moderna negli studi letterari, il Formalismo russo. Questa frase di Jakobson vuole ridefinire l'oggetto della ricerca: tuttavia [...] essa non aspira a sostituire uno studio immanente all'approccio trascendente (psicologico, sociologico, filosofico) che aveva regnato fino ad allora [...]. Sarebbe più esatto dire che, invece di proiettare l'opera su un altro tipo di discorso, la si proietta qui sul discorso letterario. Non l'opera viene studiata, ma le virtualità del discorso letterario che l'hanno resa possibile: in questo modo gli studi letterari potranno diventare una scienza della letteratura[1].

Sono trascorsi più di quarant'anni da quando Todorov, con queste parole, con un tanto perentorio quanto fiero auspicio di "scientificità", apriva il proprio contributo ad un ormai storico numero di *Communications* dedicato all'analisi strutturale del racconto. Gli altri firmatari sono noti: Barthes, Greimas, Bremond, Eco, Metz, Genette... Il progetto, la rottura, l'ambizione erano, evidentemente, di fondamentale rilievo.
Ma a quarant'anni di distanza, che cosa accade? Accade che, nell'opinione di uno dei più autorevoli protagonisti di tale straordinaria ondata teorica, la "letterarietà" abbia ucciso la "letteratura" (o, quanto meno, l'abbia ridotta in fin di vita): *La letteratura in pericolo*, ultimo libro di Tzvetan Todorov, propone un'accurata e accorata riflessione sui danni che la critica strutturalista avrebbe apportato non solo allo studio, ma anche alla pratica della letteratura nella Francia contemporanea.
La riflessione ha spesso il tono, se non dell'abiura, quanto meno della pacata e matura conversione. "A metà degli anni Settanta" scrive "ho abbandonato [...] la mia passione per i *metodi* di analisi letteraria, dedicandomi all'analisi stessa e all'incontro con gli autori" (p. 15). In che cosa possa consistere "l'analisi stessa", e come si possano separare oggetto ed esiti dell'analisi dalla metodologia che la sorregge, la guida, la verifica, non viene spiegato, ma questa avversione, o forse più semplicemente noncuranza, per il metodo, affiora ripetutamente nel volume. A pagina 79, ad esempio: "Come bisogna procedere per far conoscere appieno il significato di un'opera e rivelare il pensiero dell'artista? Tutti i 'metodi' sono validi, purché rimangano un mezzo e non diventino fini a se stessi". Il problema, infatti, consisterebbe nel fatto che l'affermazione della critica strutturalista, la predominanza dell'approccio immanente, avrebbero introdotto, pur in contrasto con il progetto dei fondatori, uno stato di squilibrio in cui i mezzi avrebbero preso il posto dei fini. Così, accade oggi che "a scuola non si apprende che cosa dicono le opere, ma che cosa dicono i critici" (p. 20), e che sia impossibile (a ricordarlo questa volta è Antoine Compagnon, in un volume di dieci anni più vecchio[2] su cui tornerò) "essere promossi in un concorso senza padroneggiare i sottili distinguo e il vocabolario della narratologia": e dunque, "perché studiare la letteratura se non è altro che l'illustrazione dei mezzi necessari alla sua analisi?" (p. 30).
Proprio sulla base di una presunta autonomia dell'oggetto dal metodo, allora, Todorov incoraggia una paritaria convivenza di studio della disciplina (metodi) e di studio della letteratura (oggetti), arrivando persino ad auspicare, quanto meno nei licei, la scomparsa della prima a vantaggio della seconda. E il prezzo? Rinunciare a spiegare che lo studio della letteratura dipende da ciò che una cultura definisce "letterario"? Che l'oggetto d'analisi è in larga parte una costruzione che deriva dall'applicazione di un metodo d'analisi? E la teoria non è forse necessaria per svelare gli impliciti di tale costruzione? Può davvero, lo studio (la critica e la storia) della letteratura, fare a meno della teoria letteraria? Ha ragione Todorov: "Per costruire un edificio sono necessarie le impalcature, che non dovrebbero però finire per prenderne il posto" (p. 24). Ma l'analista di talento e di esperienza costruisce impalcature solide e invisibili; l'allievo ha forse bisogno, faticosamente, di imparare a costruirle: l'intero edificio, altrimenti, rischia di crollargli addosso.
Nella riflessione di Todorov, il problema del rapporto tra mezzi e fini si salda poi con quello del rapporto tra la letteratura e il mondo (sebbene, a mio avviso, i termini di tale "saldatura" rimangano piuttosto confusi). "A mio modo di vedere" scrive "l'approccio interno (studio della relazione che esiste tra gli elementi dell'opera) doveva completare l'approccio esterno (studio del contesto storico, ideologico, estetico). L'accresciuta precisione degli strumenti di analisi avrebbe permesso studi più accurati e più rigorosi; ma l'obiettivo finale era la comprensione del significato delle opere" (p. 28). Purtroppo, prosegue, le cose non sono andate così: "Il movimento del bilanciere non ha trovato un punto di equilibrio, ed è andato molto lontano nella direzione opposta: oggi contano solo gli approcci interni e le categorie della teoria letteraria" (p. 29). Certo, ci viene spiegato, la colpa di ciò non può essere tanto attribuita allo strutturalismo in sé, ma piuttosto al vigore con cui lo strutturalismo si è scontrato con la prospettiva fino ad allora dominante della storia letteraria (cause ed effetti, critica delle fonti e delle influenze, lettura biografizzante dell'opera). Da qui, Todorov ci accompagna attraverso un ampio excursus nella storia dell'estetica per comprendere in quale momento l'opera letteraria sia divenuta "un oggetto linguistico chiuso, autosufficiente, assoluto" (p. 30), privo di un qualsivoglia rapporto con il mondo. Tale rottura si consumerebbe all'inizio del Novecento, con le tesi di Nietzsche sul rapporto tra fatti e interpretazioni, le avanguardie storiche e, infine, le reazioni all'arte di stato dei totalitarismi (formalisti russi in testa). La soluzione, la ricomposizione della frattura si collocherebbe allora in un recupero dei principi dell'estetica umanista dell'illuminismo, che era stata in grado di mantenere un fragile eppur imprescindibile equilibrio tra salvaguardia dell'autonomia dell'arte e fiducia nelle relazione tra realtà e opere. C'è però almeno una zona di ambiguità da notare: quando parla dei rapporti tra la letteratura e il mondo, Todorov sembra fare particolare riferimento alla capacità della letteratura di fornirci modelli di comprensione del mondo, di dare forma al caos esperienziale. Ma allora, se è in questi termini che s'imposta il problema certamente più ampio della *mimesis*, dove sarebbero le colpe dello strutturalismo? E dove sono finiti, invece, il problema della referenza, dell'"effetto di reale" o dell'intenzione? Dove la nozione di intertestualità, che nella sua elaborazione originaria si dava come "ciò che apporta alla teoria del testo il volume della socialità"[3]?
Eppure, lo stato degli studi letterari è suscettibile di una diversa analisi e, quindi, di diverse prospettive di "soluzione" e di sviluppo. Basti pensare a come commenta Compagnon alcuni temi "caldi" della teoria letteraria quali stile, intenzione, e, appunto, relazione con il mondo: "Tali questioni tabù [...] sono risorte tutte dalle loro ceneri appena ritirata la teoria, al punto che ben presto, se non vi si fa attenzione, bisognerà ricordare che la letteratura parla anche di letteratura"[4]. Ma come! Come può, una situazione descritta in termini apparentemente simili, dare luogo a timori radicalmente opposti? Ha ragione, Todorov, quando condanna la trasformazione dei mezzi in fini:

ma la colpa non andrebbe attribuita agli strumenti stessi, e tanto meno alla teoria che li elabora, quanto, piuttosto, a un destino di normalizzazione che pare intrinseco alla teoria stessa, che dopo uno slancio iniziale perde la propria peculiare capacità di messa in discussione del senso comune. La trasformazione dei mezzi in fini non è imputabile alla teoria, quanto all'istituzionalizzazione della teoria, "che si è trasformata in metodo, è diventata una tecnica pedagogica spicciola [...] La "nuova critica" si è presto ridotta a un pugno di ricette, trucchi e astuzie per brillare nei concorsi. [...] È fiaccata, inoffensiva, aspetta gli studenti all'ora fissata"[5]. Recuperata nella pienezza della propria operatività, invece, "la teoria contrasta la pratica degli studi letterari, ossia la critica e la storia letterarie, e analizza [...] tali pratiche, [...] ne rende espliciti i presupposti [...]. La teoria della letteratura addestra a smaliziarsi. [...] Non si tratta quindi di dare ricette. [...] Al contrario, lo scopo è indursi a diffidare di qualunque ricetta, disfarsene tramite la riflessione. Non ha quindi assolutamente l'intenzione di facilitare le cose, ma di rendere vigili, sospettosi, scettici, in una parola, ma che vale per mille: critici o ironici. La teoria è una scuola di ironia"[6].

In un clima di perdurante e generalizzata insofferenza nei confronti della teoria[7], le proposte di Todorov mi paiono insidiose. E preferisco confidare in ipotesi alternative, e prestare ascolto a Gérard Genette quando ci ricorda, quasi con noncuranza, che, "come si dice nei laboratori, 'non c'è niente di più pratico di una buona teoria'"[8].

Valentina Re

Note

1. Tzvetan Todorov, "Les Catégories du récit littéraire", *Communications*, n. 8, 1966, trad. it. "Le categorie del racconto letterario", in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969, p. 229.
2. Antoine Compagnon, *Il demone della teoria* (1998), Torino, Einaudi, 2000, p. 5.
3. Roland Barthes, "Teoria del testo" (1973), in *Scritti. Società, testo, comunicazione* (a cura di Gianfranco Marrone), Torino, Einaudi, 1998, p. 235.
4. A. Compagnon, *op. cit.*, p. 101.
5. *Ibidem*, pp. 5-6.
6. *Ibidem*, pp. 14-19.
7. Si vedano almeno le riflessioni di Roger Odin nell'introduzione a *CINéMAS, La Théorie du cinéma, enfin en crise*, vol. 17, n. 2-3, 2007.
8. Gérard Genette, "Malintesi", *Studi di estetica*, n. 34, 2006, p. 27.

Recensioni

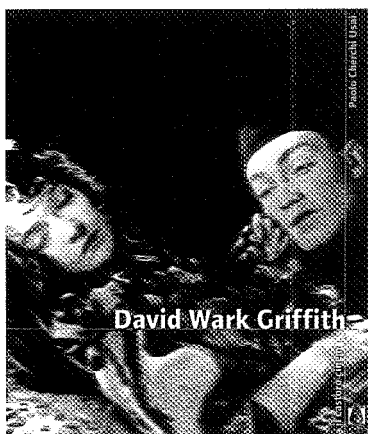
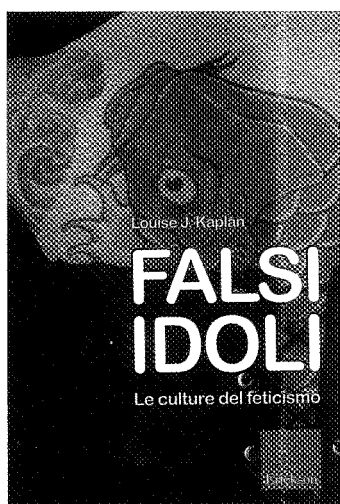
Il Castoro

Paolo Cherchi Usai, *David Wark Griffith*, Milano, Il Castoro, 2008.

La collana del Castoro si arricchisce di un volume atteso per quindici anni, scritto da uno dei più grandi esperti di storia, teoria e restauro del cinema muto e destinato ad essere un punto di riferimento obbligato per lo studio di Griffith. In oltre cinquecento pagine, Cherchi Usai ripercorre la vita e la carriera del grande e controverso regista americano, colui che sul *New York Dramatic Mirror* del 29 settembre 1913 osò pubblicare una inserzione in cui si vantava di aver rivoluzionato il cinema, enumerando le principali innovazioni da lui introdotte ("il piano ravvicinato, i campi lunghissimi visti in *Ramona*, lo *switchblack* [flashback], la suspence, la dissolvenza in chiusura e la sobrietà d'espressione", citato a p. 224) e i 151 film – i suoi, naturalmente - "che hanno contribuito a rendere il cinema americano famoso nel mondo" (sempre a p. 224). Il testo sancì la nascita della leggenda Griffith, dell'uomo che ha inventato il cinema moderno e fatto del montaggio un'arte. Cherchi Usai segue con attenzione il percorso creativo del regista dalle centinaia di cortometraggi alla Biograph (1908-13) alle opere più celebri – *La nascita di una nazione* (*The Birth of a Nation*, 1915) e *Intolerance* (1916) su tutti –, fino al declino degli anni Venti. Se Griffith è stato relegato in un limbo che lo vede un maestro della tecnica ma con delle idee sbagliate (a causa del razzismo di *La nascita di una nazione*), Cherchi Usai punta ad andare oltre le facili etichette per ricostruire con dovizia di analisi testuali tutte le sfaccettature di un artista sempre in bilico tra epica ed intimismo, tra moralismo e critica della morale, tra utopismo sociale e desolato nichilismo. Su tutto, una ideologia populista in base alla quale "i suoi film sono meditazioni in forma drammatica sul passaggio dalla tradizione alla modernità, dal mito alla Storia (e viceversa). Le domande che essi sollevano non hanno risposte scontate: esiste un punto d'incontro tra la ricerca del progresso e le convenzioni di una comunità fondata sul rispetto del passato? C'è un modo di preservare le virtù di quella comunità, il suo senso dell'integrità e dell'onore, nel contesto della civiltà industriale e del suo sistema di valori?" (p. 328).

La lezione del montaggio di Griffith si affina nei primi cortometraggi, ma occorre capire che una figura come quella del montaggio parallelo gli serve non solo per cogliere dei legami geografici (tanto che, ricorda Cherchi Usai, anche negli ultimi film del "padre del montaggio" l'ordinaria scansione dei campi e dei controcampi può essere maldestra), quanto per esprimere sentimenti e passioni. In *After Many Years* (1908), ad esempio, il marito sconsolato sta baciando un ritratto della moglie quando Griffith stacca, in tutt'altro ambiente, sulla moglie che apre le braccia guardando oltre una siepe, come se volesse raggiungere il marito. Attraverso effetti di questo tipo Griffith recupera la formazione teatrale (a teatro i movimenti dell'apparato scenico offrivano la possibilità di simili associazioni), e comincia a valorizzare la recitazione; tra i suoi meriti, tra l'altro, c'è proprio quello di essere stato un maestro della recitazione, e nel libro si ricostruiscono in dettaglio tutte le collaborazioni più celebri, a partire dalle sorelle Lillian e Dorothy Gish. Grande spazio è dedicato anche agli altri esponenti più illustri della *factory* griffithiana, come il direttore della fotografia G. W. Bitzer.

La messa a punto dello stile Biograph è la tappa fondamentale che permette a Griffith di sprigionare la sua megalomania demiurgica in *The Birth of a Nation* e *Intolerance*. Le approfondite riletture di questi film, e di altri titoli celebri come *Agonia sui ghiacci* (*Way Down East*, 1920) e *Le due orfanelle* (*Orphans of the Storm*, 1921) sono seguite da una disamina dell'ultimo periodo che si rivela particolarmente utile, essendo tale stagione spesso trascurata. Cherchi Usai unisce alla competenza una grande passione, che si concretizza soprattutto in un approccio testuale meritoriamente (se non necessariamente) supportato dalla riproduzione di numerosi fotogrammi (in linea, del resto, con la più recente impostazione editoriale della celebre collana).

Roberto Vezzani

Erickson

Louise J. Kaplan, *Falsi idoli. Le culture del feticismo*, Trento, Erickson, 2008.

In questo libro, nello spazio di dieci densi capitoli, la psicoanalista statunitense Louise Kaplan svolge un'accurata indagine di quella che lei considera una vera e propria nuova minaccia postmoderna: "la strategia feticista"[1]. I due fari epistemologici cui Kaplan fa costante riferimento al fine di orientare le proprie argomentazioni speculative sono, ovviamente, la psicoanalisi freudiana e la dottrina economica marxista. Ma, per ironia della sorte, non è un caso che, quasi per una sorta di cortocircuito meta-teorico, proprio a Sigmund Freud e a Karl Marx siano dedicati due dei capitoli centrali di cui si compone l'intera opera.

Tanto Freud quanto Marx, uomini vissuti in un frangente storico nel quale, sotto la spinta della modernità incipiente, la loro maschilità attraversa un irreversibile momento di "decadenza"[2], sono dipinti come soggetti attivi di tale "dispositivo feticista". Il primo, a causa del tumore che lo aveva aggredito all'interno della cavità orale, sviluppa una misoginia fuori dal comune e un'aggressività nei confronti del corpo delle donne tali da giustificare una lettura del saggio sul feticismo (*Feticismo*, 1927) in chiave autobiografica. Nel secondo, invece, proprio perché preso dalla necessità di esaminare nel modo più parcellizzato possibile il moderno sistema di produzione delle merci, "le continue ruminazioni e revisioni, l'interminabile raccolta di dati sono sintomi di un desiderio di controllare la vitalità della realtà che voleva analizzare" (p. 128).

In entrambi i casi la "matrice feticista" comune è quella che cerca nel "controllo", nella disposizione tassonomica e particolareggiata dei dati, la via d'accesso per arrestare il processo di decadimento della propria identità. Kaplan è infatti convinta che la cifra della nostra contemporaneità sia tutta riconducibile a forme culturali e sociali di comportamento che mirano a rendere meno ambigui certi processi e a far calare su di essi il velo raggelante e mortifero del feticcio. Si capisce, a questo punto, quale sia il significato del primo principio a cui guarda la "strategia feticista", che così recita: "Il feticismo è una strategia mentale o una difesa che permette a un essere umano di trasformare qualcuno o qualcosa, con la sua energia enigmatica e la sua essenza immateriale, in qualcuno o qualcosa di reale, materiale e tangibile in modo da renderlo controllabile" (p. 12). Come si vede, ciò che conta per Kaplan è l'"effetto" rassicurante e risolutivo che procura tale intervento, particolarità di cui s'avvantaggia enormemente l'agente della trasformazione e di cui soffre inesorabilmente il destinatario della stessa.

L'originalità d'approccio del saggio risiede soprattutto nella volontà di allargare il campo di tale parafilia e di investigarne le procedure di perpetuazione nell'ambito delle forme culturali: "Ho voluto spostare la discussione sul feticismo – afferma Kaplan – dalla sfera delle pratiche sessuali a quello più ampio, e meno ovvio, della cultura"[3]. Così, proprio per gli oggetti di ricerca chiamati in causa – la tradizionale fasciatura dei piedi in Cina, l'uso del corpo femminile nel cinema, l'abitudine di procurasi ferite e tagli sulla pelle tramite i tatuaggi e i piercing, il genere letterario della biografia, la formazione degli psicoanalisti, il feticismo delle merci, l'endiadi umano-tecnologico –, *Falsi idoli* può essere considerato un contributo importante nel panorama degli studi culturali.

Particolare interesse suscita la sezione in cui si dibatte specificatamente di cinema e di come tale dispositivo abbia influito sulla rappresentazione del corpo femminile. Sorprendentemente, per tale discussione nessun rimando bibliografico è fatto nei confronti della studiosa americana Laura Mulvey e del suo saggio seminale pubblicato nella metà degli anni Settanta sulla rivista *Screen*[4]. Comunque sia, anche per Kaplan il corpo della donna, a diretto contatto con la macchina da presa, assume la qualificazione di "spettacolo". L'aspetto sul quale riflettere è che però il cinema si pone a tutti gli effetti come uno degli strumenti più congeniali e più rivelatori della "strategia feticista"; questo perché il mezzo in questione "esibisce con un'urgenza sospetta una rappresentazione limitata o parziale dell'esperienza corporea che ha lo scopo di mascherare o reprimere un'esperienza più piena, ma con un contenuto traumatico" (p. 64). Il dispositivo cinematografico, secondo il parere di Kaplan, punta a "dissimulare" e nello stesso tempo a "rivelare" un'immagine della donna che risulta largamente condizionata da due ordini di manipolazione. Prendendo come esempi rivelatori tre film quali *Niagara* (Henry Hathaway, 1953), *Gli spostati* (*The Misfits*, John Huston, 1961) e *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991), la studiosa nota, infatti, come queste tre pellicole operino lungo una coppia di orientamenti complementari: per un verso nella direzione tesa al dissolvimento della sessualità femminile e per l'altro nella costruzione mascherata di quest'ultima attraverso il mito della Madre e della Natura.

Enrico Biasin

Note

1. L'edizione originale del volume titola *Cultures of Fetishism*, Palgrave/Macmillan, New York-Houndmills, 2006.
2. Cfr. Marco Pustinaz, Luisa Villa (a cura di), *Maschilità decadenti. La lunga* fin de siècle, Bergamo University Press, Bergamo, 2004.
3. Alessandro Cassin, "Red Carpet. Colloquio con Louise J. Kaplan", *L'Espresso*, 3 aprile 2008, p. 37.
4. Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, vol. 16, n. 3, Autumn 1975, pp. 6-18.

Link Ricerca/RTI

Maria Pia Pozzato, Giorgio Grignaffini (a cura di), *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction*, Milano, Link Ricerca/RTI, 2008.

A partire dalla metà degli anni Novanta, con l'arrivo in Italia di *X-Files* e *E.R. Medici in prima linea*, la fiction televisiva americana si è affermata come uno dei prodotti più amati dal pubblico del piccolo schermo. Le grandi narrazioni televisive contemporanee passano dunque inevitabilmente da *Lost*, da *Dr. House*, da *24* e da *Desperate Housewives*, prodotti ad alto budget e ad alta qualità, costruiti su format particolarmente piacevoli e capaci di riscuotere successo e catturare l'interesse dei pubblici di tutto il mondo. Anche l'Italia si è distinta in questo senso, grazie all'impegno di Rai e Mediaset che hanno puntato tutto sulle fiction autoprodotte per il *prime time*[1].

Il rinnovato interesse nei confronti della fiction televisiva è testimoniato anche dalla vivacità con la quale le attività sul tema si sono andate moltiplicando negli ultimi anni: ricordiamo tra gli altri il Telefilm Festival di Milano e il RomaFictionFest, nonché la pubblicazione di riviste specializzate sul tema come *Telefilm Magazine* e *Series*. Anche l'ambito accademico non è rimasto immune nei confronti di questa passione per le serie televisive, recuperando un filone che si era efficacemente aperto nel 1984, con la pubblicazione del volume curato da Francesco Casetti *L'immagine al plurale*, Venezia, Marsilio, pietra miliare degli studi sulla serialità in Italia e frutto di un'attività convegnistica svoltasi in quegli anni all'Università di Urbino.

La recente uscita del volume *Mondi seriali*, curato da Maria Pia Pozzato e Giorgio Grignaffini, riporta l'attenzione sulla serialità, adottando prevalentemente uno sguardo semiotico e raccogliendo gli interventi di studiosi e professionisti che si sono riuniti in occasione del convegno *Semiotica e Fiction*, organizzato dal Dipartimento di Comunicazione dell'Università di San Marino dal 29 giugno al 1 luglio 2007. Come nota Maria Pia Pozzato nella sua introduzione al volume:

> L'idea che la semiotica debba occuparsi più attivamente di fiction televisiva pare naturale, soprattutto se si considera la specificità narrativa di questo genere. Come tutti sanno, la semiotica ha mosso i suoi primi passi proprio analizzando delle storie, in particolare miti e fiabe. Ora, non solo gli studi sociologici esistenti, ma persino il senso comune vogliono ormai che le serie televisive costituiscano una delle più importanti occasioni che abbiamo oggi per avere ancora a disposizione delle "fiabe" (p. 9).

Dunque, a fronte di un oggetto d'analisi sfuggente e sfaccettato come le serie televisive, la metodologia di analisi semiotica si rivela proficua, soprattutto nei casi in cui non viene impiegata solamente per elaborare tassonomie o griglie d'analisi, quanto piuttosto per approcciare testi "vivi", la cui natura seriale, strutturale e narrativa, è tenuta ben presente nell'indagine.

Diviso in quattro sezioni ("Sguardo sul mondo e modelli di conoscenza"; "Generi e format, tra passato e futuro"; "Storia, memoria e costruzione dei valori"; "Dal flop alla mitopoiesi: verso una sociosemiotica della ricezione"), il volume si sofferma su alcuni casi ormai "classici" della serialità televisiva (Nicola Dusi su *Dr. House*, Cristina Demaria e Carlo Freccero su *24*, Lucio Spaziante su *Twin Peaks*), offrendo però anche uno sguardo sulle peculiarità della fiction italiana (Isabella Pezzini su *Boris* e Annamaria Lorusso e Patrizia Violi su *Nassirya*), nonché sulle fiction più spiccatamente di "genere" (Giovanna Cosenza sul *teen drama The OC* e Maria Pia Pozzato sul *chick flick/lit* di *Sex and the City*, *Desperate Housewives* e *Mujeres*).

Chiuso dalle considerazioni finali di Umberto Eco – che sporadicamente si dedica alla questione (lo aveva già fatto nel 1984 con *Tipologia della ripetizione* nel volume sopraccitato curato da Casetti) con risultati sempre stimolanti – *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction* è senz'altro un libro degno di attenzione, che fotografa un movimentato stato dell'arte, e che riesce a inquadrare l'argomento attraverso differenti punti di vista, facendo emergere un ambito diversificato di approcci e tematiche che la metodologia di analisi semiotica permette di incominciare a sistematizzare e organizzare.

Veronica Innocenti

Note

1.Un recente studio ANICA mostra come il cinema sia stato completamente scalzato via dal palinsesto di prima serata dei due grandi network nazionali, quantificando rispettivamente in 17 e in 56 i film mandati in onda dalla Rai e da Mediaset in prima serata nel 2007.

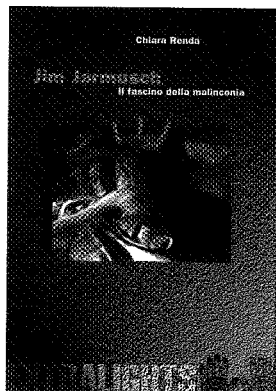
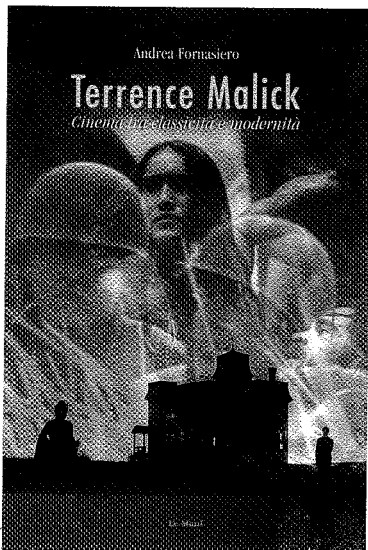
Le Mani - Edizioni di Cineforum/Edizioni ETS

Andrea Fornasiero, *Terrence Malick. Cinema tra classicità e modernità*, Recco-Genova, Le Mani, 2007.
Chiara Renda, *Jim Jarmusch. Il fascino della malinconia*, Recco-Genova, Le Mani, 2008.
Francesco Giarrusso, Pierpaolo Loffreda, Alberto Morsiani (a cura di), *João giullare di Dio*, Bergamo-Pisa, Edizioni di Cineforum/Edizioni ETS, 2007.

Tre monografie su registi distanti e diversi tra di loro, ma ciascuno a suo modo "a parte", ai "margini" rispetto alle direttrici principali della produzione cinematografica.

Autore schivo per eccellenza, chiuso nel suo ormai leggendario silenzio – quello dei venti anni che hanno diviso *I giorni del cielo* (*Days of Heaven*, 1978) e *La sottile linea rossa* (*The Thin Red Line*, 1998) – è Terrence Malick, a cui Andrea Fornasiero ha dedicato una corposa monografia, edita da Le Mani. Allontanandosi dalla struttura classica degli studi sugli autori, Fornasiero stratifica e seziona la materia malickiana ripercorrendo i quattro lungometraggi – da *La rabbia giovane* (*Badlands*, 1973) a *New World* (2006) – andando a isolarne e analizzarne le componenti visive e sonore, gli elementi tematici, simbolici e iconografici, la storia e il contesto cinematografico. Il volume si apre con la ricostruzione dell'"oscura" biografia di Malick e del suo stile di lavoro e si chiude con l'analisi delle singole opere e della loro genesi, le due parti centrali si focalizzano invece sugli aspetti linguistici (uso del tessuto sonoro, tra musiche e immancabili voci over, composizione del quadro, utilizzo dell'illuminazione, montaggio e movimenti di macchina) e sulle principali articolazioni tematiche (la rappresentazione della violenza, e della guerra, la Natura e la simbologia legata ai quattro elementi Terra, Aria, Fuoco, Acqua); il tutto coniugando ricostruzione storica, capacità analitica e slancio interpretativo.

Edito sempre da Le Mani, nella nuova agile collana "Extralights", è il volume di Chiara Renda, *Jim Jarmusch. Il fascino della malinconia*. "Storie bizzarre, buffe e malinconiche, quelle che da sempre popolano il 'sad and beautiful world' di Jarmusch. Un mondo che si illumina della bellezza della desolazione, attraverso uno sguardo personale, intellettuale e al tempo stesso emotivamente partecipato" (p. 7), così l'autrice descrive l'universo poetico del regista americano, un universo fatto di piccole cose, di una quotidianità guar-

data da una "prospettiva sbilenca", di minimalismo, narrativo e stilistico, e sostenuto da una salda indipendenza creativa e produttiva. Nei capitoli introduttivi vengono affrontati alcuni aspetti principali del cinema di Jarmusch: l'attenzione al quotidiano, appunto, e il ritratto di un'America dei margini, esistenzialmente periferica ed errante, abitata da personaggi sradicati, stranieri, "alieni"; ma anche il lavoro sui generi e sullo stile che, a partire da *Daunbailò* (1986), opera nel segno dell'ibridazione e della contaminazione. Elementi, questi, arricchiti e articolati nelle successive analisi dei singoli lungometraggi di Jarmusch, da *Permanent Vacation* (1980) all'ultimo *Broken Flowers* (2005), un percorso coerente nella provincia americana che alterna stasi e viaggio, ironia e malinconia.

È infine dedicato a João César Monteiro il volume delle Edizioni di Cineforum/Edizioni ETS, *João giullare di Dio*, curato da Francesco Giarrusso, Pierpaolo Loffreda e Alberto Morsiani. Realizzato in occasione della rassegna omonima organizzata dall'Associazione Circuito Cinema di Modena e dal Comune di Modena tra novembre e dicembre 2007, *João giullare di Dio* ripercorre l'esperienza artistica del regista scomparso nel 2003 attraverso contributi e materiali inediti e altri tradotti per l'occasione dal portoghese. Tra i saggi citiamo quelli dei curatori, che analizzano la produzione di Monteiro dividendola in "Giovinezza, formazione e primi film di João César Monteiro, istruttore lusitano" (Loffreda), "Il corpo di Dio" (Giarrusso), ovvero la trilogia di João de Deus, e "Il fauno triste" (Morsiani), sugli ultimi film. Ritratto (e autoritratto, visto che i due testi d'apertura sono un "certificato" e un'"auto-intervista" scritti dallo stesso Monteiro nel '73 e nel '69) di un regista bizzarro e anarchico, che tra ironia, provocazione, erotismo e cinefilia, non ha mai rinunciato alla radicalità. Come scrive Paulo Filipe Monteiro in un ulteriore saggio del volume, il cinema di Monteiro "non è solo il luogo in cui egli è libero: è anche il luogo in cui si libera. La libertà non è un diritto acquisito: in César Monteiro essa diviene oggetto di un'attività quotidiana e radicale. Nei suoi film vi è la realizzazione di questo processo liberatorio" (p. 135).

Alice Autelitano

Marsilio

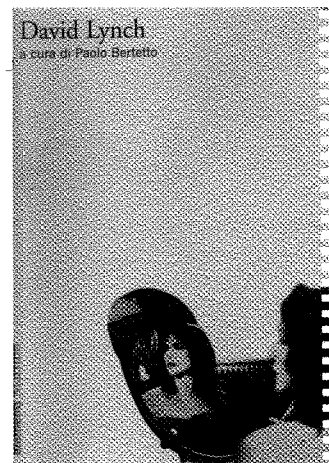
Paolo Bertetto (a cura di), *David Lynch*, Venezia, Marsilio, 2008.
Gianni Canova (a cura di), *Robert Zemeckis*, Venezia, Marsilio, 2008.

La nuova collana "Elementi – sequenze d'autore", diretta da Paolo Bertetto per l'editore Marsilio, inaugura il proprio corso con due volumi che ben testimoniano l'ampiezza e il grado di articolazione interna della prospettiva: un volume, curato dallo stesso Bertetto, è dedicato a David Lynch; un secondo, a cura di Gianni Canova, approfondisce il cinema di Robert Zemeckis. L'autore, evidentemente, la chiave di lettura comune; ma non l'autore come categoria acquisita e scontata, certo. Piuttosto, in entrambi i casi (sebbene con declinazioni molto diverse), il problema dell'autore e di un approccio autoriale nello scenario contemporaneo degli studi cinematografici. "Oltre l'autore", dunque, ancora l'autore: ma in un'ottica che, certamente, non può non tener conto di un'"espulsione" che ha avuto motivazioni e modalità complesse, fraintendimenti molteplici e mai, va detto, una reale operatività ("C'è sempre un autore: se non è più Cervantes è Pierre Menard"[1]).

Si noti il divario negli incipit dei saggi introduttivi. Bertetto: "Nel cinema contemporaneo David Lynch si è imposto come un autore di film…"; Canova: "Robert Zemeckis, forse, non è un autore…". Da una parte, dunque, David Lynch, incontrovertibilmente autore demiurgo, creatore di mondi abitati da "fantasmi psichici" e "ossessioni personali"; ma per lui – precisa Bertetto (p. 7) – "diventano davvero produttivi non tanto i discorsi leggermente obsoleti sull'autorialità, ma soprattutto le ricostruzioni di un percorso psichico, di un insieme di grumi immaginari, che uno straordinario lavoro di messa in scena ha trasformato in configurazioni visivo-dinamiche proiettate sullo schermo". Dall'altra Zemeckis, un autore che "forse non è un autore". Da una parte una bibliografia imponente[2], segnata da una perdurante sfida interpretativa che sfocia a tratti nel furore esegetico; dall'altra, una bibliografia modesta segnata soprattutto da una sorta di "diffidenza": Zemeckis, dunque, "non è un autore perché anche in sede critica stenta ad affermarsi l'idea che lo sia" (p. 7). Ma proprio qui sta l'interesse della sua figura, precisa Canova, nella "resistenza che oppone alla possibilità di essere assunto dentro le vecchie categorie dell'istituzione critica: benché nei suoi film siano ravvisabili uno stile, un'estetica e forse finanche una poetica, c'è qualcosa nel suo cinema – nei suoi modi di produzione, nei suoi statuti comunicativi, nel legame che intrattiene con l'immaginario collettivo – che impedisce (o sconsiglia) di riconoscere a chi ne è 'regista' lo statuto di 'autore'" (p. 8).

La fisionomia della collana si delinea con grande chiarezza. Un immancabile apparato costituito da biografia, filmografia e bibliografia, collocato in chiusura; un saggio introduttivo del curatore che imposta alcune coordinate di lettura del lavoro del cineasta (Bertetto titola "L'enigma e l'eccesso"; "Per un'immagine ibrida e meticcia" Canova); una serie di saggi che assumono tali coordinate per metterle alla prova, svilupparle, articolarle su una selezione di film che è la stessa impostazione del saggio inaugurale a pertinentizzare e "determinare", venendone poi, a sua volta, "rideterminata", in un movimento a spirale che può risultare davvero stimolante.

Il percorso nel cinema di Lynch si avvia con *Eraserhead. La mente che cancella* (Marco Giallonardi), per poi passare attraverso *Velluto blu* (Ofelia Catanea), *Fuoco cammina con me* (Enrico Carocci), *Strade perdute* (Andrea Minuz), *Mulholland Drive* (Barbara Grespi) e concludersi con *Inland Empire* (Andrea Bellavita). *Chi ha incastrato Roger Rabbit* (Marco Toscano) inaugura invece il viaggio nella filmografia di Zemeckis, proseguendo poi con *Ritorno al futuro* (Vincenzo Buccheri) e *Forrest Gump* (Riccardo Caccia), fino ad arrivare a *Cast Away* (Roy Menarini) e *Le verità nascoste* (Luisella Farinotti).

Valentina Re

Note

1. Antoine Compagnon, *Il demone della teoria*, Torino, Einaudi, 2000, p. 50.
2. Tra le pubblicazioni italiane più recenti segnaliamo almeno Luca Malavasi, *David Lynch. Mulholland Drive*, Torino, Lindau, 2008.

Raskol'nikov a *Paranoid Park*
Note al film di Gus Van Sant

A distanza di sedici anni da *Belli e dannati* (*My Own Private Idaho*, 1991), dopo *Elephant* (2003) – falso *reportage* sulla strage alla Columbine High School – *Paranoid Park* sembra chiudere il cerchio vansantiano di una trilogia maledetta sui *lost teenagers* della East Coast. Ma questo thriller segna soprattutto un ritorno alle origini: la natia Portland, dove nel 1985 Gus Vas Sant esordisce alla regia di *Mala noche*, ambientato appunto in un *suburb* popolato da *homeless* e lavoratori stagionali affetti da alcolismo. Doveva essere un film hollywoodiano, ed invece alla sessantesima edizione del Festival di Cannes vince un modesto film *outsider* di produzione francese (la Mk2 di Marin Karmitz). Tratto dall'omonimo *bestseller* di Blake Nelson (che costituisce già uno *script* in sé), *Paranoid Park* si avvale di scrittura e riprese veloci, lunghi inserti girati in super8, e due protagonisti (Gabriel Nevsin – Alex, Jake Miller – Jared) su questa linea: degli autentici *skater*, quindi attori non professionisti, ingaggiati con un *casting* su YouTube.

> Portland. Lo skate. Quel momento dell'adolescenza che ti sconvolge la vita. Del libro non m'interessava tanto l'intrigo, quanto raccontare la storia attraverso gli occhi e la testa del ragazzo. Mi piacciono le situazioni di rottura, che in realtà sono solo l'ultimo di una serie di segnali... La dimensione dei *ralenti*... la scena della morte dell'uomo di sicurezza è forse la più *gore* e violenta che abbia mai girato: ma doveva fare da spartiacque. Mi piace manipolare le storie altrui. Il mio *Paranoid Park*, più che il film tratto dal libro, è un aggiornamento di *Delitto e castigo* [*Prestuplenie i nakazanie*, 1866, N.d.R.]. Il mio Alex è Raskol'nikov con lo skate[1].

Ispirandosi al romanzo "poliziesco" di Dostoevskij, Gus Van Sant sviscera la storia di Alex, un liceale di Portland che durante un'uscita notturna al Paranoid Park causa la morte violenta di una guardia giurata, squarciata in due sulle traversine di un binario. Ma l'omicidio, diversamente da Dostoevskij (in cui Raskol'nikov premedita almeno uno dei due omicidi), è del tutto colposo. La morte avviene accidentalmente, durante una collutazione, mentre Alex sta adempiendo ad una sorta di rito iniziatico in prossimità del parco. Vero e proprio demone di *Paranoid Park*, il più anziano Scratch attrae Alex, persuadendolo che lo skater è piuttosto un samurai che usa le tavole anziché le spade. Da qui, il gioco maledetto di saltare dalla massicciata sul treno merci in transito. Una guardia notturna li insegue per fermarli e resta orribilmente tranciata dalle ruote del treno. Benché sia stato l'uomo ad innescare l'azione violenta, sferrando colpi di manganello contro i due, è tuttavia Alex, con il suo skate, ad infliggere il colpo fatale che cagiona la terribile macellazione: sangue ovunque, interiora sviscerate e fumanti nell'aria fresca della notte. Per Alex è la fine: un unico passo falso, anche solo per legittima difesa, e inizia l'incubo.
Rileggendo *Delitto e Castigo*, il film sviscera l'interiorità di un giovane assassino. Tuttavia, a differenza di Dostoevskij che nello svolgere l'intrigo potenzia il potere introspettivo dei flussi di coscienza di Raskol'nikov, Van Sant si serve di pura immagine, giungendo viceversa quasi all'afasia del suo antieroe. Nel ricomporsi, gli eventi si rivelano secondo un montaggio matematicamente costruito per salti ed analessi, simile al lavorio della mente dopo un trauma. Dunque Alex, in *voice over*, mantiene un punto di vista esterno, d'inevitabile alienazione rispetto a ciò che vive, sul tipo del monologo a voce alta con sé stessi dopo il delitto. L'io narrante qui serve infatti, unicamente, a ordinare le sequenze che si presentano scomposte intorno ad un unico evento cruciale: il delitto. Con il medesimo scopo d'investigazione, ma con mezzi diametralmente opposti, Dostoevskij si era calato nel subconscio di Raskol'nikov, servendosi per giunta della cronaca nera corrente (attinta dalla rivista *Vremja* e in specie dalla rubrica *I processi criminali in Francia*). E la minuzia speculativa dell'analisi psicologica all'epoca fu tale da interessare criminalisti coevi che studiarono le reazioni di Raskol'nikov quasi si trattasse di un soggetto da analisi scientifica. Nella versione di *Paranoid Park*, un effetto analogo si ottiene con la ripresa sul dettaglio: ad esempio, il rapidissimo inserto con il disegno in controluce della spinta di Archimede, sorta di metonimia del fluttuare di Alex in balia di leggi (quelle del sistema giudiziario) più forti di lui.
Paranoid Park è il parco che si vede nell'*incipit* mentre scorrono i titoli di testa. Nella realtà si chiama O'Brain Park. Non è soltanto un ritrovo abusivo per *skaters* nel centro di Portland, sotto l'Eastside Bridge, in prossimità dei grandi magazzini, ma è anche un sito di tossici dove vivono gli *streeter* (sintesi di skater + ragazzi di strada). "È uno *skatepark* non autorizzato, quindi non ci sono regole né padroni [...]. Ci si arriva tramite un terrapieno, ci s'infila in un buco di una recinzione metallica. È un buco dimenticato da Dio, scalcinato, cimitero di latta e graffiti, ma ha il suo fascino"[2]. Paranoid Park: è questo il punto di partenza del thriller, ed è questo lo sfondo del crimine, posto acremente al centro dell'intrigo. Similmente al romanzo di Dostoevskij (dove osterie, bettole, casini, commissariati e *il fosso* segnano le tappe della caduta di Raskol'nikov), lo sfondo ampiamente svolto di *Paranoid Park* predetermina il carattere del dramma di Alex. Figure acrobatiche e slalom al chiuso degli *halfpipe* (tubolari di cemento) ingabbiano Alex ed i suoi idoli (skaters meticciati della East Coast) nel lato buio di se stessi, prefigurando già l'*impossibile uscita dal tunnel*. Perché, come profetizza Jared invitando l'amico Alex al parco: "nessuno è mai pronto per Paranoid Park". Non a caso, nell'omonimo romanzo posto in epigrafe al frontespizio, Nelson cita una frase da *Delitto e castigo*: "Giovanotto continuò, tornando a sollevarsi, sul vostro viso io leggo come un certo affanno". Negli esiti sarà evidente che l'affanno di Alex si deve alla sua innocenza perduta. Proprio in questi termini si deve leggere la singolare focalizzazione interna diretta sul personaggio principale:

> Sono sicuro che esistano adolescenti non innocenti, ma credo che siano rari. In ogni caso quelli dei miei film lo sono sempre anche quando diventano killer. A guardare indietro nelle loro vite c'è sempre un problema: sono stati a loro volta vittime, anche dei genitori. Per questo sono basicamente autodistruttivi. Sono colpevoli di sparare sui loro compagni di scuola, certo, ma lotterebbero contro qualunque cosa pur di liberarsi da un peso[3].

Perché Alex non confessa? Perché non ha più punti di riferimento, né l'amico Jared (in qualche modo complice) né la madre o il padre (assenti e perciò perennemente sfocati dalla mdp), né lo zio (l'uomo di spalle). Alex gira a vuoto in un ordine di reale Altro, immerso in se stesso, sordo, così come chiusa da un sordo suono acufenico è la scena di Alex nella doccia dopo la fuga dal luogo del delitto. Lacerante momento di catarsi, il primissimo piano di Alex a testa china mondato dal getto d'acqua assume una cifra sovrannaturale: colonna audio in asincronia su ripresa in *slow motion* con inspiegabili ombre che passano oscurando il volto di Alex. Questo rumore di fondo sordo è lo stesso di *Last Days*, preludio allo stacco definitivo del suicidio di Kurt Co-

bain, mentre qui l'asincronia mette a nudo l'*essere fuori tempo* di Alex. Fin dal secondo episodio, dopo il primo interrogatorio, la catalessi di Alex coincide così perfettamente con i super8 sgranati muti totalmente dominio del folk-rock acustico di *The White Lady Loves You More*, che, citando i *Velvet Underground*, appunto, sottende una forma affine di dipendenza ossia quella da eroina: "it's my wife and it's my life".
Secondo tradizione Gus Van Sant arrangia il montaggio in prolungati primi piani muti dei suoi adolescenti dannatamente androgini. Come già i giovanissimi di *Belli e dannati*, Alex richiama, in fondo, una rivisitazione del bacco di Caravaggio, pericolosamente sospeso sul quel filo sottile che si spezza solo con il trapasso all'età adulta, età del crimine e del sesso. Così lungo i ripetuti *flashback* Gus Van Sant dissemina particolari spaesanti che trasmettono quella sensazione di disturbo tipica del labirinto mentale post trauma. Basti pensare ai due skate di Alex, che indicano il "prima" e il "dopo". Dopo il delitto, il nuovo skate ha le rotelle bianche, tuttavia nel prefinale Alex corre di nuovo sul vecchio skate a rotelle verdi, anche se per la durata di un istante. Di qui inizia la storia di smarrimento: impercettibile e lenta trasgressione, resa tramite le continue soggettive e false soggettive. Il delitto ha sconvolto l'ordine naturale delle cose e ne ha innescato uno nuovo, che non ci è dato sapere e che è circoscritto alla mente di Alex e che brucerà assieme alla sua confessione. Tuttavia, sulla scorta di *Elephant*, in cui l'epilogo si legge nel simbolo del minotauro stampigliato sulla maglia dell'unico superstite, qui la soluzione all'enigma dei pensieri di Alex potrebbe darsi fin dal principio, interpretando un'unica battuta. Siamo al liceo, e, dal fuori campo la voce di un docente impartisce la formula di Archimede: "un corpo immerso in un fluido in equilibrio subisce una spinta diretta dal basso verso l'alto di intensità pari al peso del volume del fluido spostato". Come già per Dostoevskij, il film si presenta come uno specchio sui cui si riflettono i principali motivi che agitano la nostra epoca. Ma se là erano gli ideali societari di un Marx, il superomismo di un Nietzsche, il misticismo messianico dei populisti, oggi è l'assenza di un motivo, la rinuncia alla lotta, qualsiasi lotta. Il principio di Archimede prefigura così la caduta e l'ascesi di Alex, indipendentemente dalla sua stessa volontà, in balia di forze più potenti, come sotto ipnosi. La sua è una colpa che non sarà mai detta, e quindi mai espiata. Non a caso lo *skate park*, che, in effetti, esiste realmente, si chiama "paranoia". Paranoia si può definire anche la malattia di Alex. Ma, diversamente da Raskol'nikov che, solo confessando, ritiene il crimine, Alex lo assimila grado a grado fino a rimuoverlo. In questo processo, sviluppa una sorta di mania di persecuzione, i cui sintomi si notano dagli zoom anomali sull'orecchio e sullo sguardo guercio dell'ispettore (lo stesso della guardia tranciata in due), o dall'oscillare della mdp sulle pupille dilatate di una compagna che lo fissa imperscrutabile.
Alex come Raskol'nikov non può uscire dall'atmosfera del delitto. Ma a differenza dell'archetipo letterario, che si tormenta lucidamente ed innesca sottili duelli psicologici con il magistrato inquirente, il suo è un rovellio muto, che corrisponde alle azioni materializzantesi dalle *Letters from the Seaside Oregon*. Dopo lunghi tormenti di lucida ragione, Raskol'nikov accetta la punizione come destino, rientra perciò nella vita da cui si è escluso, e si costituisce. Di più, sia il giudice incaricato dell'istruttoria, sia l'agente sanno, ma aspettano che sia Raskol'nikov a denunciare il suo segreto. La purificazione avverrà solo più tardi: condannato alla deportazione in Siberia, Raskol'nikov porterà con sé la convinzione di non aver commesso un delitto, ma di avere sbagliato uccidendo invano. In tal modo conserverà, anche nella decadenza, una fondamentale bontà umana, che nella versione di *Paranoid Park* si sublima in perdita dell'innocenza. Con il rogo finale, Alex rimuoverà la colpa che ha appena realizzato. E stando all'ultimissimo *footage*, si lascerà assimilare all'unica realtà che gli è affine, quella di Paranoid Park. E qui, questa realtà si rivela talmente complessa, che se ne può carpire a stento la grana meno sottile, l'aspetto più deformante, l'inquadratura sgranata trasmessa da quella microcamera spia che resta l'unico mezzo veramente documentario. "Fa tutto parte della grande assurdità cosmica. Okay, Macy. Si è fatto tardi, mi fermo qui. Grazie per avermi tenuto compagnia. Grazie per tante cose. Vado a cercare dei fiammiferi..."[4].

Dunja Dogo

Note

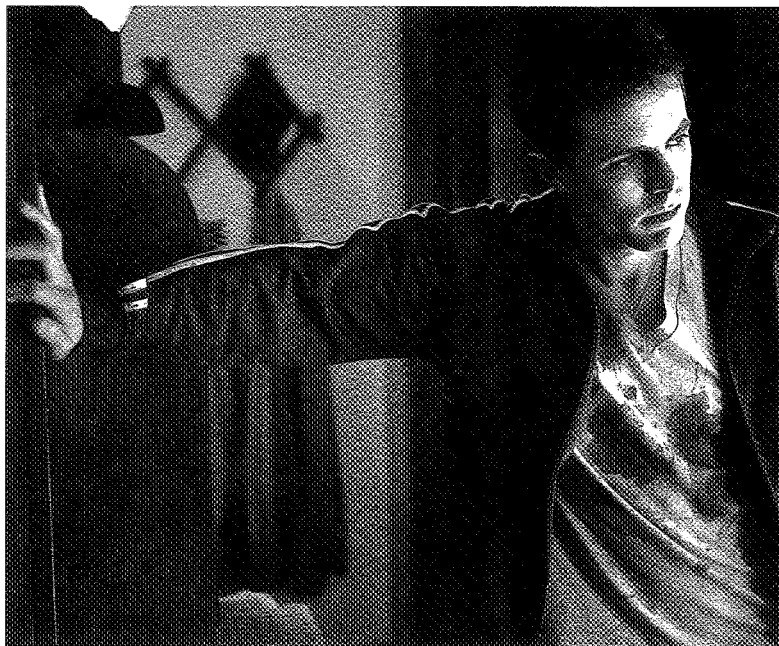
1. Gus Van Sant, intervista a cura di Alessandra Matella, "Skateboard Cowboys", *Duellanti*, n. 38, gennaio 2008, p. 33.
2. Blake Nelson, *Paranoid Park*, Milano, Rizzoli, 2007, pp. 10-11.
3. Gus Van Sant, intervista a cura di Laura Putti, "Gli adolescenti? Anche cattivi sono vittime", *La Repubblica*, 12 novembre 2007, p. 44.
4. B. Nelson, *op. cit.*, p. 130.

Paranoid Park

Bambini nel tempo

Gone Baby Gone (Ben Affleck, 2008)

Ogni volta che un regista decide di adattare un romanzo si trova a dover affrontare e risolvere i problemi che pone la costruzione letteraria: scegliere e trovare soluzioni "visive" per tradurre il testo e prolungarne il piacere sullo schermo. Il film di Ben Affleck *Gone Baby Gone* ed il romanzo di Dennis Lehane *La casa buia* sono in questo senso un esempio felice e riuscito: la sensibilità di uno ha incontrato il talento dell'altro. Collocato nella geografia bostoniana di Lehane *Gone Baby Gone* è un apologo convincente sul degrado della città e della Nazione. Ignorato e trascurato da stampa e critica italiane (forse a causa di alcuni fatti di cronaca drammaticamente prossimi al plot del film) *Gone Baby Gone* è un'opera prima che si fa notare: una sfida vinta. Non è un caso che Ben Affleck abbia scelto il concittadino Dennis Lehane per il suo esordio alla regia – che, come lui, conosce bene le strade, i marciapiedi e gli anfratti della Metropoli, quelli così bui che nemmeno i lampioni riescono ad illuminare. Nei libri di Lehane i delitti svelano sempre un contesto degradato mentre i protagonisti esibiscono le lacerazioni sanguinose della loro cattiva coscienza, difficilmente risolvibili. Già autore di *Mystic River* (Clint Eastwood 2003) – l'ambientazione è la stessa e al centro del suo romanzo c'è sempre una violenza perpetrata ai danni di un bambino – Dennis Lehane tra il '94 e il '99 scrive cinque romanzi: altrettanti cinque casi da risolvere per i due giovani investigatori Patrick Kenzie e Angela Gennaro. Si tratta di vicende sospese tra il thriller ed il noir d'indagine sociologica ambientate a Boston, nel quartiere irlandese di Dorchester. Praticando i necessari tagli alle situazioni, come al numero dei personaggi secondari, Ben Affleck e Aaron Stockard (ri)scrivono un thriller drammatico, che cerca il proprio equilibrio tra gli stati d'animo dei suoi protagonisti, abilmente diretti da Affleck, ed interpretati con "generosità" da Casey Affleck, Michelle Monaghan, Ed Harris e Morgan Freeman. Il Superman crepuscolare di *Hollywoodland* (Allen Coulter, 2006) affronta il dramma della pedofilia e dei bambini rapiti in un film robusto e coerente che racconta con rispettosa freddezza le drammatiche vicende dei suoi personaggi, evitando di concedere allo spettatore indizi semplificatori per la risoluzione del mistero. Una bambina scompare da Dorchester, una coppia di investigatori e di poliziotti indagano dentro i terribili segreti che i personaggi rimuovo-

no (e conservano per le loro notti di incubi). *Gone Baby Gone*, pervaso da una disperazione senza speranza, approfondisce il discorso sulla solitudine dell'americano (bambino e adulto), analizzando gli intrighi psicologici con un uso rigoroso della macchina da presa, che segue le cadenze del cinema tradizionale e le sinuosità della *detection* poliziesca classica, per avvicinarsi alla radice più profonda del problema. L'incursione di Ben Affleck in questo genere cinematografico verifica l'impossibilità di arrivare fino al fondo della verità. L'indagine troppe volte dovrà scontrarsi con l'amara realtà per cui nessuno dei personaggi è davvero innocente, e nessuno "sopravviverà" ai retaggi della colpa ed alla tragedia della menzogna. Ma Ben Affleck non si "scompone", e ne fa una questione di stile e di riserbo, alludendo molto ed evitando di "correre incontro" ai suoi personaggi - così terribilmente perdenti. Se nel film *Mystic River* è l'ingiustizia a fare il suo inesorabile corso, in *Gone Baby Gone* al contrario è la giustizia ad essere ricercata e perseguita con ostinazione. È questo accanimento a sortire effetti paradossali che si configurano sotto forma di azioni arbitrarie, di piccoli o grandi soprusi che condurranno i personaggi a comportarsi inevitabilmente in modo iniquo e a sottovalutare la portata delle loro azioni, perché convinti di essere nel giusto. Nonostante la comune matrice letteraria *Mystic River* e *Gone Baby Gone* hanno un approccio profondamente diverso rispetto alle questioni morali sollevate: laddove Eastwood conteneva la violenza come elemento potentemente tragico, confermando la spinta morale della sua poetica e contraddicendo la sua presunta matrice conservatrice, l'ancora acerbo Affleck si limita a battere la strada sicura del thriller, affidandosi alla risoluzione della vicenda, chiudendo troppo presto la questione dei conflitti e rivelando una certa inadeguatezza a gestire le implicazioni etiche della narrazione. È probabile che il mancato travaglio etico di *Gone Baby Gone* non sia imputabile soltanto all'inesperienza del regista ma che trovi senso e ragione nel confronto con un ciclo di opere piuttosto che con un'opera unica. I personaggi di Patrick e Angie nel corso dei cinque romanzi di Lehane sviluppano un percorso di formazione esistenziale e professionale di cui non pare esserci traccia nel film dove l'intreccio non è mai perturbato da rotture cronologiche o digressioni che potrebbero fornire allo spettatore una comprensione migliore del loro background e delle motivazioni che li muovono. *La casa buia* è il quarto e penultimo romanzo della serie a loro dedicata (*Un drink prima di uccidere*, *Buio prendimi per mano*, *Fuga dalla follia*, *La casa buia* e *Pioggia nera*) che nello svolgersi di quattrocento pagine recupera gli avvenimenti passati, integrandoli con la nuova indagine. *Gone Baby Gone* non ha alcun interesse a colmare le lacune della trama, nascondendo allo spettatore l'origine della debolezza e delle fratture emotive della coppia di investigatori che troppe volte hanno sfiorato la morte e caraterizzati dall'aver a lungo convissuto col rammarico di avere perduto degli affetti cruciali. La sceneggiatura impone poi alcune considerazioni sui personaggi ed in primo luogo sul protagonista Patrick Kenzie, detective privato irlandese innamorato (ricambiato) da Angela Gennaro, compagna di vita e di professione. La voce narrante fuori campo è di Kenzie, che introduce lo spettatore nel quartiere irlandese di Boston, dove sta combattendo la sua ostinata battaglia: ritrovare la piccola Amanda McCready, figlia di una mamma disgraziata, cocainomane e alcolizzata. Una mamma a cui, nonostante tutto, il detective Kenzie ha fatto una promessa: trovare i colpevoli del rapimento e riportare Amanda (e la sua bambola) a casa. L'impiego della *voice over* del protagonista, che commenta le vicende e fornisce informazioni sui propri percorsi interiori e comportamenti, riprende il racconto in prima persona della scrittura di Lehane, senza però riuscire a fare prevalere l'interiorità dell'investigatore sulla meccanica del caso da risolvere. Patrick Kenzie è un detective *hard-boiled*, un classico antieroe noir costretto ad aggirarsi in un quartiere pervaso da ombre: doppiezze e misteri. Una figura maschile che non rivendica nessuna centralità ed è affiancata da una coppia di poliziotti eticamente inadeguati. Soprattutto l'agente delineato dall'interpretazione di Ed Harris sembra "incapace" di sostenere la funzione di difensore dell'ordine di un mondo a rovescio e ridotto in frantumi, dove sono gli stessi tutori della legge a rapire l'innocenza. Accanto a Kenzie si muove un sottile corpo femminile, quello dell'italiana Angela Gennaro, lontana dal cliché dell'infida tentatrice. Angie Gennaro è un'investigatrice indipendente, un'ottima tiratrice che mangia bagel alla cipolla spalmati di crema di formaggio e gioca (bene) a biliardo, una donna travagliata che ha perso l'ex marito e cerca in Pat un nuovo affetto, un efficiente poliziotto che indossa jeans e canottiera muovendosi con agilità tra i pregiudizi culturali, loschi locali e case "buie". Un misto di vulnerabilità ed intraprendenza al servizio del compagno in difficoltà, di cui però rifiuterà la scelta finale di restituire Amanda al

Gone Baby Gone

genitore legittimo, punendo invece i colpevoli ed il loro atto criminale. È pur vero che fino alla fine non sappiamo quale sia la vera e autentica posta in gioco dell'impresa criminale (dare in adozione Amanda al capitano di Morgan Freeman e gentile consorte), avallata dai detentori dell'autorità e della legalità. Il compito di riequilibrare le sorti della giustizia viene assunto da Pat Kenzie, la cui volontà di riparare un torto genera puntualmente nuovi arbitrii. Questo Affleck non è certo un Eastwood e potrà sembrare superfluo o perfino sterile accostare le loro opere; eppure nel suo debutto registico il giovane attore americano impagina un asciutto thriller morale. Un film su identità distrutte e rivelazioni che non vogliono venire allo scoperto, mirabilmente sospeso sulle contraddizioni e sul marciume insito in un sistema di giustizia ed in una classe medio-bassa che non riescono a seguire la propria coscienza individuale e sociale. Nel giardino del Bene e del Male – selvaggio, perché mai coltivato – l'America si mette in scena senza pudore, rivelando le estreme conseguenze e le tragiche ripercussioni di un'assenza di giustizia che inficia ogni orgogliosa affermazione di democrazia e di libertà. "Ogni anno, in questo paese, scompaiono più di ottocentomila bambini, quasi duemilatrecento ogni giorno" dice Pat Kenzie, facendo storcere il naso all'amministrazione vigente nel "suo" paese, come personaggio di un libro ed un film non riconciliati. Nella "casa buia" restano i bambini: quelli rapiti, spariti e mai restituiti. Oltre a narrare di loro e dell'incessante dialettica fra l'adulto e il bambino - dialogo che se protetto costituisce la fonte della nostra energia creativa - Affleck vuole "farci sentire". Ci riesce, fino a immergere lo spettatore in un malessere fisico crescente davanti al emergenza dell'infelicità di Amanda McCready, bambina di quattro anni, rapita dalla sua cameretta in un sabato sera d'autunno e atrocemente sola, dentro un'attesa disattesa.

Marzia Gandolfi

La bellezza sarà CONVULSA oppure non sarà[1]
Anita Berber

Anita Berber, ballerina, attrice, modella. Tanto al cinema come alla danza, tanto alla riproduzione meccanica quanto alla creazione artistica. Anita drogata. Anita bisessuale, perché la sua sensualità non può essere contenuta. Il suo corpo che appare nudo in scena lascia senza parole. Mai volgare, semplicemente ammaliante. Anita quasi una strega, con le sue rosse e sanguigne labbra, il rosso che la avvolge e la pervade nel ritratto di Otto Dix. Vampiro che può catturare con uno sguardo dalla scena o con un passo di danza. Attrice feticcio di Richard Oswald, per il quale è la prostituta, la donna perduta ma anche colei che perde gli uomini.
Anita Berber fu tutto questo, ma fu soprattutto un'artista. Il suo lato oscuro, la sua prorompente vitalità si trasformarono sempre in uno spettacolo mai visto.
A Willy Praeger, noto cabarettista tedesco amico della madre, per il suo undicesimo compleanno chiese in regalo una tazza di "autentica porcellana Meissen". Praeger, colpito dalla richiesta appassionata e decisa, le regala la tazza. Anni dopo, quando si ritroveranno fra le quinte di un teatro, Anita gli getterà le braccia al collo, ancora ringraziandolo per quel prezioso regalo[2].
Anita è passionale, dotata di un'empatia che la rende fragile. Una fragilità che sarà la sua rovina, ma anche il segreto del suo successo artistico. Johannes Kessler, parroco della chiesa di Dresda in cui Anita ha fatto la prima comunione e a cui rimarrà legata da affetto e stima, le lascia un motto: proteggi il tuo cuore, da qui parte la tua vita[3].
Anita univa un fisico snello, elegante, flessuoso, ad una tecnica acquisita con disciplina. Portò la preparazione di una ballerina classica nei cabaret, nei teatri e in tutto un circuito alternativo con grande serietà artistica.
A Dresda frequenta la scuola di danza fondata da Emile Jaques-Dalcroze, ispirata ai suoi principi di pedagogia musicale basati sull'educazione attraverso il ritmo: l'euritmica, intesa come ritmo musicale capace di liberare le energie interiori. Secondo i principi dell'euritmica "negli uomini sonnecchia una grande forza che deve essere risvegliata". Il fenomeno del ritmo "è quindi l'espressione di una necessità interiore, di sensazioni e sentimenti repressi"[4].
Quando la scuola di Dalcroze chiude per lo scoppio della prima guerra mondiale, Anita prende lezioni private di danza e recitazione a Berlino, dove con

la nonna si è trasferita nel 1915 presso la madre. Studia alla scuola di Rita Sacchetto, con cui debutta all'Apollo-Theater. Le esibizioni di Anita ricevono subito critiche entusiastiche e diventa presto, con le tournée ad Hannover, Lipsia ed Amburgo la vera stella della compagnia, suscitando la gelosia della stessa Sacchetto. Anita lascia quindi la scuola intraprendendo la carriera solista. Una delle danze più apprezzate è la Danza Coreana, che Anita esegue su musica di Jan Sibelius in un costume da lei stessa realizzato. La critica definisce il suo modo di danzare un'inquietante provocazione artistica.
Nello stesso periodo, un altro astro nascente cade sotto il fascino della Berber. Leni Riefenstahl conosce Anita ad un'audizione per l'annuale saggio di danza della scuola di Helene Grimm-Reiter. La Riefenstahl è rapita, la osserva durante le prove e studia, imparandoli a memoria, i passi dell'esibizione. Tre giorni prima dello spettacolo... Anita si ammala. Leni chiede alla direttrice di poterle dimostrare che può sostituire la Berber. Nonostante il giudizio tecnico sia ottimo, la direttrice non si fida di una debuttante sconosciuta che potrebbe farsi prendere dal panico del palcoscenico. Ma alla fine, trovato il costume adatto, a Leni viene concesso di esibirsi. Prima di salire sul palco trema, ma appena inizia a danzare raccoglie un enorme successo tanto che il pubblico chiede il bis. È l'inizio di una brillante carriera.
Intanto a Vienna, nel 1920, Anita si unisce alla compagnia di ballo di Celly de Rheidt, dove conosce Sebastian Droste, che avrà una grande influenza sulla sua vita e carriera. Poeta e pittore, Droste è il compagno artistico ideale per Anita, il regista della sua vita fuori e sulla scena. È capace di scavare nel suo lato più sensuale, oscuro e perverso, e di trasformare queste energie dell'inquietudine in danza e spettacolo. Nella compagnia di Celly de Rheidt si sviluppa l'idea della Danza Nuda. Gli anni Venti hanno una certa familiarità con la scoperta della nudità femminile, ma, al di là della facile polemica sullo sfruttamento del corpo femminile o sulla mollezza dei costumi morali in epoca post-guerra, la danza di Anita non si lascia svilire. È il ritmo interiore a guidare il corpo, sia esso nudo che vestito. È la ballerina americana Isadora Duncan che per prima libera il corpo della donna/danzatrice, ballando a piedi scalzi, avvolta in veli che richiamano i costumi dell'antichità classica. Un'immagine nuova ed estremamente libera della donna come artista. Anita si esibisce per la prima volta nella Danza Nuda all'Alkazar di Amburgo, nel 1921. Con Droste realizzerà i suoi balletti più famosi, Kokain, Morphium e *La danza dei vizi, degli orrori e dell'estasi*, che diventerà anche un volume ad edizione limitata con illustrazioni e poesie degli stessi Berber e Droste. Sebastian si lascia coinvolgere in traffici illeciti di droga e in truffe che porteranno entrambi all'allontanamento da Vienna nel 1923.
Anita, da parte sua, conduce una vita di scandali, fra relazioni lesbiche e comportamenti trasgressivi, con cui alimenta un certo ricercato senso della provocazione. Come ricorda Siegfried Geyer, direttore del Wiener Kammerspielen, Anita era diventata un'ossessione per la stampa e per la polizia, che le si accanisce contro, vedendo in lei un simbolo negativo, la creatura che è contro ogni ordine costituito[5].

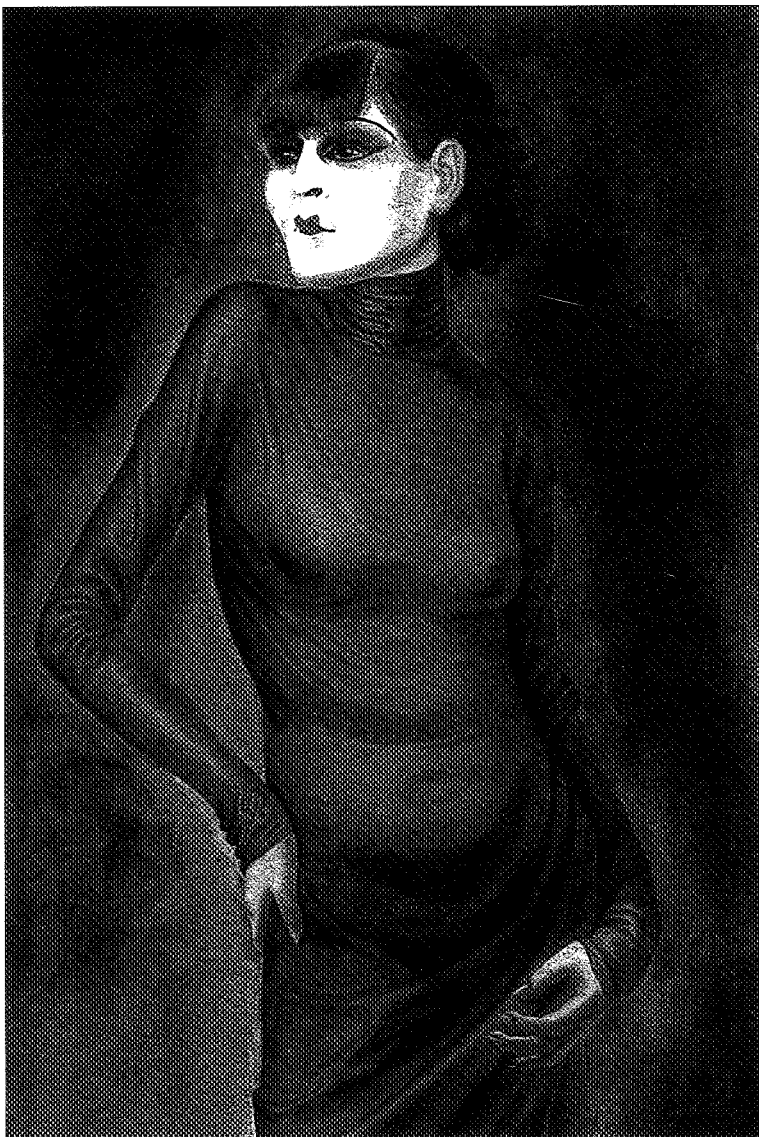
A Vienna Anita conosce dunque il culmine del suo successo e della sua rovina. Incontra anche Richard Oswald e reciterà in nove dei suoi film dal 1918 al 1922[6]. Diviene una stella internazionale unendosi a quel gruppo composto da Oswald e da attori come Paul Wegener, Conrad Veidt e Reinhold Schünzel, regista de *Der Graf von Cagliostro* del 1920, in cui Anita interpreta l'amante del professor Balsamo.
I personaggi che Anita interpreta nei film di Oswald vivono sempre al limite, in situazioni estreme. Quando non è la protagonista, Anita è l'attrazione della scena, esibendosi nei numeri di ballo che porta in giro per i cabaret e i teatri d'Europa. Per Oswald Anita è la prostituta dei suoi film educativo-sessuali, ma anche l'affranta sorella del violinista suicida in *Anders als die Anderen* (1919). Un film in particolare sembra raccontare, senza soluzione di continuità, qualcosa della vita di Anita. In *Nachtgestalten* (R. Oswald, 1919-1920) interpreta Nella, figlia della guardia forestale Semilasso e vittima del suo desiderio sessuale. Non riuscendo ad evitarlo, fugge e si unisce ad un circo, dove diventa funambola; ma viene presto ingaggiata da uno strano personaggio, Thomas Bezug (Paul Wegener), un ricco eccentrico che ha fondato una società per impadronirsi del pianeta terra e ridurre l'umanità alla disperazione distruggendo tutte le risorse vitali del pianeta. Per Bezug, Nella è costretta ad esibirsi in una danza serpentina fra due taglienti falci di un pendolo. Imprigionata sotto l'influenza del folle, Nella troverà la morte in un numero acrobatico con l'automobile. Il fratello ritroverà il diario in cui Nella confida la sua disperazione per essere sfuggita al terrore solo per cadere in una nuova trappola. Nella racconta della paura e della solitudine di una fiera in gabbia. Ma anche del suo rifiuto della morte. Rifiuta di dormire perché il sonno è troppo simile alla morte. Aspetta il giorno, per vivere. E se prova terrore, vuol dire che sente qualcosa, che è viva.
Fischer si chiede: chi può distinguere se i ruoli che interpretava trovassero poi continuazione nella sua vita privata, oppure se la sua interpretazione fosse così convincente sia sulla scena che sullo schermo, proprio perché espressione reale del suo essere?[7]
Fritz Lang per il *Dottor Mabuse* non dimostra molta fiducia nelle capacità recitative di Anita, perciò affida il ruolo principale della ballerina Cara Carozza a Aud Egede Nissen. Anita si limitò a fare la controfigura per le scene di danza. Era diventata inaffidabile, non arrivava mai puntuale e non manteneva gli impegni, vivendo ormai in una sorta di continua abiezione.
Nella sua breve carriera, Anita Berber interpretò circa venticinque film, non sempre da protagonista, e in alcuni solo degli episodi. Alcune cineteche conservano solo frammenti della sua filmografia anche se crediamo che una ricerca dettagliata e approfondita non sia stata ancora condotta.
Nel 1990, il Festival di Spoleto le dedicò una retrospettiva (se così si può dire) con uno solo dei film in cui la Berber compare come protagonista di un episodio tratto dal racconto di E.A. Poe *Il gatto nero*[8]: *Unheimliche Geschichten/Grausige Nächte* (R. Oswald, 1919): *Rahmenhandlung und in Die schwarze Katze*. In questa occasione fu proiettato un film su di lei: *Anita - Tänze des Lasters* (Rosa von Praunheim, 1986).
Esistono molte foto di Anita. Rimane, nel guardarle (e non è poco), il bellissimo gioco dell'immaginazione dei movimenti nella staticità fotografica di un corpo nudo e flessuoso.

Anita Berber

Alle alle starben an meinen roten Lippen (*Tutti tutti morirono sulle mie rosse labbra*)[9].

Nel 1925 Otto Dix la ritrae e dipinge il più discusso e radicale dei suoi ritratti. Un'icona della ritrattistica del Ventesimo secolo. L'Anita di Dix fissa il nulla, i suoi occhi pesantemente truccati brillano come neri scarabei non veramente morti ma non vivi, piuttosto non-morti, come se fosse la rappresentazione teatrale di una creatura femminile che è altrettanto pericolosa quanto in pericolo lei stessa[10]. Il fascino del quadro è sicuramente legato al colore rosso orgia che lo domina completamente. Qualsiasi altro colore sarebbe inconcepibile. Il rosso è segnale, pericolo, ma allo stesso tempo connotato eroticamente. La scandalosa ballerina rappresenta il prototipo della *femme fatale* del suo tempo e posa per il dipinto in maniera apertamente provocante ma non eccessiva. La mano destra si appoggia sensuale sul fianco e le lunghe unghie sembrano artigli.
La storia di Anita non può più esistere senza il ritratto che Otto Dix ha dipinto per lei. È diventata parte della sua leggenda. Leggenda di una donna che "aveva deciso di vivere la vita che voleva: l'alcol, la droga, una libertà sessuale senza freni, infrangendo tutte le regole che il suo paese si portava dietro dall'epoca guglielmina. [...] Una che pagò di persona, con la propria vita, un falso riscatto, un'assurda redenzione"[11].

Nata il 10 giugno 1899 da Felix Berber, virtuoso del violino, e da Lucie Berber, cantante di cabaret, Anita Berber muore di tubercolosi a soli ventinove anni. Era il 10 novembre 1928.

Alessandro Marotto
Céline Pozzi

Otto Dix, *Bildnis der Tänzerir Anita Berber* (1925)

Note

1. Andrè Breton, *Nadja*, Torino, Einaudi, 2007, p. 137.
2. Un ricordo di Willy Praeger in Lothar Fischer, *Anita Berber. Göttin der Nacht*, Berlin, Edition Ebersnach, 2006, p. 15.
3. *Ibidem*, p. 18.
4. *Ibidem*, p. 16.
5. *Ibidem*, p. 114.
6. Per la filmografia di Anita Berber si rimanda al citato volume di Lothar Fischer.
7. L. Fischer, *op. cit.*, p. 71.
8. "La femmina folle", *L'Espresso*, 8 luglio 1990.
9. L. Fischer, *op. cit.*, p. 105.
10. Marion Ackermann, Daniel Spanke (a cura di), *Getroffen. Otto Dix und die Kunst des Porträts*, Dumont/Kunstmuseum Stuttgart, 2007, p. 183.
11. Vittorio Martinelli, *Le dive del silenzio*, Genova, Le Mani, 2001, p. 29.

Stuart Croft, l'artista nauseato e lo spettatore distratto

Una certa tendenza dell'arte contemporanea verso la citazione ironica dei generi popolari di produzione e fruizione delle immagini tecniche è evidente fin dai lavori Andy Warhol e di Cindy Sherman (in particolare nelle serie fotografiche *Untitled Film Stills*). Molte altre operazioni d'ibridazione tra gli oggetti estetici ed i prodotti culturali forgiati per il consumo di massa hanno sollecitato ulteriori scampoli dell'eterno dibattito sull'attribuzione del valore artistico all'oggetto estetico[1]. Cercare di definire l'incerta natura di un'opera artistica è impresa vana *aujourd'hui*, come cercare di acchiappare un jet a reazione con un retino da farfalle. Il valore dell'Arte appare al vasto gruppo sbigottito degli spettatori curiosi, fra cui mi annovero, come un paradigma variamente modulabile che non risiede nel contenuto manifesto, ma nell'appartenenza della singola opera d'arte a serie culturali estese che vivono volentieri di echi nostalgici dell'iconosfera culturale e che si legittimano grazie all'*imprimatur* di una ristretta *élite* d'operatori del settore (galleristi, curatori, critici, artisti consolidati, speculatori, ecc...) ed al processo continuo di museificazione, e più in generale grazie alla produzione di "segnali costosi"[2] o aposemantici. In questo ampio contesto è riconoscibile una corrente dell'arte audiovisuale che la riflessione di Philippe Dubois ha caratterizzato secondo una generale "migrazione di immagini, usi e dispositivi"[3] dal cinema all'arte contemporanea (e viceversa, naturalmente)[4]. Un esempio piuttosto noto è il *Cremaster Cycle* (1995-1997) di Matthew Barney rispetto alla quale Alexandra Keller e Frazer Ward hanno parlato di *Neo-Avant-Garde Blockbuster*[5]. Che si tratti di *Neo-Avant-Garde Film* o di pratiche audiovisuali in senso lato, si possono isolare due costanti rispetto a queste forme caratterizzate dall'estrema attenzione alla *fiction* televisiva e cinematografica, specialmente quella hollywoodiana, e dal notevole sforzo produttivo: 1) il crescente accento posto sulla dimensione performativa del linguaggio; 2) la sempre maggiore alleanza tra le politiche degli Enti preposti ad investire sull'arte e l'orientamento nella ricerca degli artisti[6].
Al centro di queste tendenze artistiche così delineate possiamo facilmente collocare la figura di Stuart Croft, che insegna *Time-Based Art* e *Fine Art* al Royal College of Art di Londra e che da alcuni anni lavora a dei *gallery film* realizzati con tecniche pubblicitarie e cinematografiche. L'artista ha presen-

tato una rassegna dei propri lavori, nonché due *work in progress*, nell'ambito di un'iniziativa promossa dalla Provincia di Modena curata da Angela Vettese, attuale direttrice della Galleria Civica di Modena, e dal *culture-mover* Filippo Maggia[7]. I lavori di Croft sono legati dal filo conduttore di una violazione sistematica delle norme narrative della cinematografia classica hollywoodiana e dall'uso di finti *trailer* e di *spot* pubblicitari. *Il modus operandi* di Croft si definisce già da *The Loss Leader* (14', 2000), film girato con troupe ed attori professionisti localizzati nel Wales. Si tratta di un thriller generico rispetto al quale il critico Keith Patrick ha richiamato Alfred Hitchcock e Francis Ford Coppola[8]. In *Hit* (22', 2003) uno stesso dialogo viene filmato per tre volte mostrando in ogni versione una diversa organizzazione dei ruoli attoriali. In *Century City* (9', 2006) l'istallazione a due schermi crea un'impossibilità comunicativa legata al dispositivo spaziale. In *Point X* (6', 1998) il sopralluogo di un detective viene interrotto da un *trailer* pubblicitario che prende il sopravvento con una lenta dissolvenza. In *Rococo 55* (36', 2002) lo svelamento metariflessivo infrange continuamente il procedere del racconto. *Drive In* (8', 2007) sembra offrire la parodia delle analisi neoformaliste del cinema hollywoodiano (da Raymond Bellour a Raymond Durgnat) sul funzionamento del campo/controcampo nel dialogo. In *The Death Waltz* (2008), ultimo progetto di Croft, un uomo seduto ad una tavolata racconta una storia di guerra e di *revenant*; la storia termina e poi ricomincia, avvitandosi in un *loop*.

Mi sembra che la riflessione di Stuart Croft ruoti attorno alla condizione dello spettatore-consumatore odierno che assume sempre "le vesti di un semispecialista" e di un "esaminatore distratto"[9] di fronte all'opera che lo interpella ansiosamente, e che è assolutamente bisognoso di essere sollevato dal peso del rito dell'aggiornamento culturale delegandolo agli automatismi di un dispositivo (un processo che già aveva notato Umberto Eco quando osservava che la fotocopia ci "solleva" dall'incarico di leggere il libro fotocopiato, così come il videoregistratore ci dispensa dal guardare i film registrati: si tratta insomma di uno stoccaggio del tempo privato di fruizione che slitta in potenziale irredento). Si tratta di un processo storico-antropologico che potremmo definire come l'attuarsi di un regime di de-responsabilizzazione a favore di un orizzonte spettacolare perpetuamente gravido di aspettative. Se c'è una teologia, in questa teleologia, il suo dio lo potremmo definire, in compagnia di John Berger, il "dio del capitalismo monopolistico"[10], che sogna un consumo personalizzato spinto al punto tale da poter precedere e direzionare anche i sogni del consumatore (così il sogno di una vecchia cosa diventa l'incubo del neo-capitale). Una parte della comunità artistica si ribella alla s-definizione ed atrofizzazione del contenuto estetico, ad esempio con il recupero violento di forme pseudo o parareligiose che santificano le qualità anti-estetiche dell'opera, configurandosi in una sorta di millenarismo apocalittico (sull'argomento rimando alla lettura del saggio di Jean Clair *De Immundo*)[11].

Un'altra posizione, che mi pare accomuni il lavoro di Douglas Gordon[12] e dello stesso Croft, punta alla critica della mitologia dello spettacolo cinematografico svolta secondo la disamina dei suoi meccanismi di consumo. Gordon rende la sua opera impenetrabile o, per meglio dire, inguardabile (chi può dire di aver "visto" *24 Hour Psycho*?). Croft invece adotta sistematicamente il *loop* applicandolo alla forma e alla durata delle sue opere, ma non per simboleggiare qualcosa come "l'alienazione della coscienza" dell'individuo, bensì per alludere sarcasticamente alla percezione distratta dello spettatore come unica tipologia di fruizione possibile del prodotto culturale nella società occidentale odierna (anche nelle gallerie d'arte, naturalmente) – nonché alla circolarità viziosa delle presenti teorizzazioni sull'Arte, ed infine al tratto tipico di un dispositivo audiovisuale (uno *spot* televisivo ad esempio), che è il carattere circolare delle sue operazioni[13]. Allo spettatore distratto l'artista nauseato riconosce un ruolo eziologico fondamentale nella genesi della sua pratica artistica, una pratica che si concentra sugli aspetti nodali del linguaggio performativo dei medium, sublimando così il carattere feticistico del loro splendore simbolico.

Davide Gherardi

Stuart Croft sul set di *The Death Waltz*

Note

1. Sull'infinito argomento rimando il lettore a Jean-Marie Schaeffer, "Oggetti Estetici?", in Fabrizio Desideri, Giovanni Matteucci (a cura di), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, Firenze, Firenze University Press, 2006, pp. 32-54; vedi anche Nigel Washburn, *La questione dell'arte*, Torino, Einaudi, 2004.
2. J-M. Schaeffer, *op. cit.*, p. 51.
3. Cito alla lettera il titolo dell'intervento di Philippe Dubois presso il recente Convegno di Villa Finaly: *Arts et médias: penser/chercher/écrire le contemporain*, 2-7 giugno 2008.
4. Il genere cinematografico più direttamente influenzato dagli influssi dell'arte contemporanea è l'horror. La tendenza è nota e neanche così recente (si pensi a *Eraserhead*, David Lynch, 1977, o al primo David Cronenberg). Dal serial-killer stilista del *Silenzio degli innocenti* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991), che fa coppietta con *Jeepers Creepers* (Victor Salva, 2001) intento a comporre un'orrorifica "cappella Sistina" con i corpi delle vittime, alle velleità dell'horror manierato ed estetizzato di *The Cell* (Tarsem Singh, 2000), che si ispira a Damien Hirst (così come ai Brothers Quay e a Odd Nedrum), il passo è breve, ed è reso ancor più lesto dai registi videoclippettari: il filmato iettatore di *The Ring* (Gore Verbinski, 2002) e l'horror-videogame di *Silent Hill* (Christophe Gans, 2006) importano trucchi per il nervo ottico da ambiti "colti" quali la danza, la grafica, la video-art, ecc…
5. Alexandra Keller, Franzer Ward, "Matthew Barney and the Paradox of the Neo-Avant-Garde Blockbuster", *Cinema Journal*, n. 2, Winter 2006, pp. 3-16.
6. Per un'interessante nota a margine di questa osservazione rimando a David Curtis, "Which History?", *Tate International Council Conference*, 1 June 2001; accesso presso: http://www.studycollection.co.uk/whichhistory.html.
7. Curatore della mostra *Sguardi da Nord. Reflecting with Images* del 2007, presso la Galleria Civica di Modena, durante la quale sono stati esposti i film di Salla Tykkä, un'importante artista accostabile alla tendenza del *Neo-Avant-Gard Film*.
8. Keith Patrick, "Stuart Croft" consultabile *online* presso: http://www.luxonline.org.uk/artists/stuart_croft/essay(1).html.
9. Sto citando due punti della celebre riflessione di Walter Benjamin, "L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica", in *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica* (1966), Torino, Einaudi, 2001, pp. 18-56.
10. John Berger, "Usi della fotografia", in *Sul guardare*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, p. 61.
11. Jean Clair, *De Immundo*, Milano, Abscondita, 2005.
12. Cfr. Antonio Costa, "Douglas Gordon e il movimento delle immagini", *Duellanti*, n. 12, dicembre 2006, pp. 68-69.
13. Mi rifaccio alla nozione di *dispositif* secondo l'accezione focaultiana. Cfr. il modello d'analisi del dispositivo proposto in Massimo De Carolis, "Ritagliare una nicchia. Dispositivi sociali e dissociazione psichica", *Forme di vita*, n. 6, 2007, pp. 9-35.

IV Festival Futuropresente

Rovereto, 5-10 maggio 2008

Arte e nuove tecnologie

Dopo tre edizioni dedicate a singoli maestri come Merce Cunningham, Philip Glass, Bernardo Bertolucci, la quarta edizione del Festival Futuropresente di Rovereto ha coinvolto numerosi artisti che si sono cimentati nell'ambito delle arti visive, della musica e della danza: dalle installazioni di Studio Azzurro, William Forsythe e Joshua Davis, alla danza multimediale di Klaus Obermaier e Chris Haring; dalle performance musicali di Ryoji Ikeda e Francisco López alle performance multimediali con musica elettronica su immagini di film muti o sonori di Erikm, Christian Fennesz, Vladislav Delay, Soisong ed altri, a vere e proprie serate con dj e vj-set.
Ad attirare il pubblico verso la piazza del Mart e l'auditorium Melotti – i fulcri della manifestazione – sono state due opere in grande scala di Studio Azzurro, collocate sulla via d'entrata del Festival, appositamente chiusa al traffico per l'occasione. La parola e la sua potenza evocativa sono state il cuore delle due installazioni: da un lato, in *Una strada*, la parola è stata presente come oggetto nella proiezione di motti luminosi sul selciato della strada; dall'altro – in *Due facciate*, videoinstallazione sull'intero fronte di un palazzo – miriadi di parole affollate sulle pagine di un libro si autodistruggevano a causa dello sfaldarsi dei caratteri, per far posto alle immagini di persone e oggetti.
Un'altra opera del coreografo William Forsythe ha coinvolto direttamente le persone che si affacciavano sul limitare della piazza del Mart, un ampio spazio circolare coperto da una cupola in vetro e progettato da Mario Botta per mettere in comunicazione i centri culturali del Polo museale di Rovereto: il museo d'arte moderna e contemporanea, la biblioteca civica e l'auditorium Melotti. Su uno schermo di grandi dimensioni sono state proiettate le sembianze di chi si avvicinava al luogo, riprese da una telecamera nascosta e, in base al movimento, deformate grazie ad un dispositivo elettronico. Nel corso delle giornate il pubblico si è accorto ben presto del gioco e ha sperimentato l'interazione con occhio indiscreto, affascinato dalle figure che ne scaturivano: mostri dalla piccola testa e con l'enorme schiena che si allungava nella direzione del movimento, oppure forme umane con i tratti irriconoscibili perché completamente intersecate da ciò che le circondava; quasi a voler concretizzare la fusione di movimento, figura e ambiente, tanto cara ai futuristi.
All'interno della piazza del Mart e nell'auditorium si sono svolti gli altri eventi con una curiosa inversione dei ruoli, peraltro efficace. Semplificando un po', mentre le proiezioni cinematografiche – solitamente al chiuso – sono state effettuate all'aperto con performance di musica elettronica, nell'auditorium hanno avuto luogo concerti di musica elettronica con proiezioni in video, secondo una tipologia che solitamente si svolge all'aperto (stadi, arene ecc.). Entrando nel merito si vuole qui segnalare la performance sensoriale di Francisco López intitolata *Untitled 0508*, per assistere alla quale sono state fornite al pubblico bende per gli occhi, in modo da non avere disturbi visivi e poter così ascoltare il suono puro, pulito, senza distrazioni; salvo poi essere portati ad immaginare ciò che dal suono-rumore era precisamente evocato: una porta che si chiude, una stanza, un fiume che scorre... Del tutto ironico ed emozionante è stato *D.A.V.E.digital amplifled video engine* di Klaus Obermaier e Chris Haring, nel quale il corpo del danzatore ha assunto nuove forme grazie all'uso della tecnologia: delle speciali proiezioni sulla figura umana che ne deformavano gli arti, ne cambiavano il genere, la facevano ringiovanire allo stato neonatale, in una sorta di trasformazione da uno, a nessuno, a centomila.
Per quanto riguarda le proiezioni filmiche accompagnate da performance di musica elettronica, si vuole ricordare in particolare il lavoro di Erikm (o eRikm), che ha suonato sul film muto *South* (Franck Hurley, 1919) con particolare efficacia. La sua musica non si è appiattita diventando un neutro "tappeto" sonoro, tale da poter andare bene per qualsiasi film muto, ma ha interagito con la pellicola, sottolineando – ad esempio – i momenti di terrore e di *suspense* legati all'avventura antartica della nave Endurance. La spedizione inglese comandata da Ernst Shackleton ed iniziata nel 1914 prevedeva l'attraversamento dell'Antartico ed il recupero, su un altro versante del continente, dell'equipaggio da parte della nave Aurora. L'Endurance si incagliò ben presto e fu distrutta dalla morsa dei ghiacci, lasciando ventotto uomini a migliaia di chilometri dalle terre abitate. Grazie ad un'azione di auto salvataggio, tutti riuscirono ad arrivare all'isola Elephant, mentre il comandante cercò soccorso – trovandolo – con un viaggio in mare di 1.800 km a bordo di una scialuppa: tutti gli uomini della spedizione sopravvissero, tornando a casa nel 1917. Un esperimento riuscito, che ha coniugato la bellezza delle immagini di Hurley e la loro storia avvincente ai mondi sonori di Erikm.
È sembrato invece abbastanza deludente il lavoro effettuato da Vladislav Delay su *Ho affittato un killer* (Aki Kaurismäki, 1990), a causa della scarsa interazione della musica con il film, che non si riusciva a capire né a vedere per la mancanza dei dialoghi, necessari in questo caso alla comprensione. Nonostante questa pellicola sia considerata dalla critica quella che "parla, più di tutti i film [...] che l'hanno precedut[a], 'il linguaggio delle immagini'"[1], essa è risultata inevitabilmente mutilata. Probabilmente l'esperimento non sarebbe riuscito nemmeno con altri film sonori, nati per essere ascoltati oltre che visti; certamente non con un lavoro di Kaurismäki, che mette un'enorme cura nella scelta del suono delle sue opere[2] e che, in questo caso, aveva scelto l'attore protagonista Jean-Pierre Léaud – alter ego del regista – anche per lo strano accento francese. Il risultato dell'esperimento musicale di Delay ha portato la musica a diventare la protagonista dell'evento, mentre le immagini in movimento sono divenute – in questo caso veramente – una distrazione all'ascolto: esse avrebbero voluto avere tutta l'attenzione per sé, non riuscendo però ad esprimersi pienamente, con i personaggi trasformati in figure vaganti ed illogiche, senza possibilità di parola.
Eventi collaterali del Festival, sempre più graditi al pubblico, sono stati una serie di incontri con studiosi dell'arte, della percezione, delle nuove tecnologie, come – per citarne alcuni – Peppino Ortoleva, Domenico Quartana, Derrick de Kerckhove e Maria Grazia Mattei, e con gli artisti stessi. Studio Azzurro ha fatto da padrone di casa con ben cinque appuntamenti per presentare le proprie opere e i "compagni di viaggio" in un ideale percorso attraverso i progetti interattivi (N!03), il teatro (Stalkervideo), il video (Giuseppe Baresi), la musica e la poesia (Tommaso Leddi e Umberto Fiori). Percorso che si è purtroppo trasformato in una specie di occasione mancata a causa dell'assenza di una guida – giornalista o storico dell'arte o esperto di Studio Azzurro – che ponesse le domande giuste al momento giusto: non sempre gli artisti sono infatti in grado di spiegare con chiarezza e consapevolezza ciò che fanno, essendo giustamente il loro compito quello di fare arte e non di farla capire.

Serena Aldi

Note

1. Peter von Bagh, *Aki Kaurismäki*, Milano, ISBN Edizioni, 2007, p. 125.
2. Arrivando persino a dire: "in realtà, del lavoro del cineasta amo solo il montaggio della musica". *Ibidem*, p. 120.

Eikn

Sex and the City: le ragazze son tornate (al cinema)

Se non siete vissuti su Marte negli ultimi mesi, di certo saprete che uno dei film evento del 2008 è appena approdato sugli schermi cinematografici dopo una lunga gavetta televisiva. Si tratta, ovviamente, di *Sex and the City*, uscito in USA e Italia il 30 maggio, dopo la premiere londinese del 12 maggio. Gli incassi del film[1] lasciano presagire un grande successo, peraltro decisamente annunciato dalla pressante campagna promozionale e, soprattutto, dall'enorme popolarità della serie targata HBO. Se non siete vissuti su Marte negli ultimi anni, infatti, saprete anche che tra il 1998 e il 2004 milioni di donne si sono appassionate alle vicende umane e sentimentali di quattro single newyorkesi (Carrie, Miranda, Charlotte e Samantha, rispettivamente interpretate da Sarah Jessica Parker, Cynthia Nixon, Kristin Davis e Kim Catrall) decretando il successo della serie, trasmessa in Italia da La 7 e più volte replicata, in particolare durante il periodo estivo.

Con i suoi 94 episodi di 30 minuti l'uno, *Sex and the City* ha saputo raccontare con garbo, ironia e acume le storie di un gruppo di trentenni single nella città cinematografica per eccellenza, rappresentando un punto di riferimento per un'intera generazione, cresciuta a pane, *Vogue* e mito della liberazione sessuale. Inizialmente considerata molto esplicita sui contenuti sessuali e poco conservatrice, la serie si è andata via via assestando, di pari passo con la crescita anagrafica delle sue protagoniste, mitigando i contenuti spregiudicati e giungendo ad un finale piuttosto conciliante, che vede nell'ultimo episodio della serie le quattro protagoniste ormai ex single d'assalto e felicemente accasate, alcune addirittura con prole.

A seguito di questo importante successo già nel 2004, appena terminata la sesta ed ultima stagione televisiva di *Sex and the City*, si cominciò a parlare di un film per il grande schermo che portasse avanti le vicende delle quattro donne più griffate della televisione americana. Dopo le consuete vicissitudini produttive, dovute sostanzialmente all'iniziale rifiuto di Kim Catrall, e i successivi ritocchi ai compensi delle attrici, la produzione del film è partita a New York nel settembre 2007, diretta da Michael Patrick King, già sceneggiatore, regista e produttore per la serie televisiva. Set blindato e indiscrezioni centellinate con il contagocce non hanno però impedito che si sapesse che tutti gli attori più importanti della serie tv sarebbero stati presenti nel film, con l'aggiunta di Jennifer Hudson, vincitrice del premio Oscar per *Dreamgirls*, che nel film interpreta il ruolo di Louise, l'assistente personale di Carrie. E finalmente, il 30 maggio 2008, l'attesa è terminata e le sale cinematografiche si sono riempite di donne pronte a sfoderare slogan femministi e fazzoletti a supporto delle loro beniamine.

A fronte del successo del film è d'obbligo dire che si tratta di una pellicola confezionata in carta lussuosa (il budget di produzione si aggira sui 65 milioni di dollari), che rispecchia in buona parte gli stereotipi del genere (i cambi d'abito e le sfilate di moda, presenti in ogni *chick flick* che si rispetti; i tira e molla sentimentali; il lieto fine), e che forse non tradisce le aspettative delle fan più accanite, riproponendo e portando all'esagerazione quei personaggi-cliché che ci avevano fatto amare la serie. Samantha è infatti ancora la più spregiudicata del gruppo, e nonostante l'età (alla fine del film si festeggiano, con il Cosmopolitan di rito, i suoi 50) è ancora pronta a mettere in gioco se stessa e la sua carica sessuale. Charlotte è sempre più la principessa delle favole, con un marito che ama, una figlia adottiva e una tanto sospirata gravidanza in arrivo. Miranda non ha perso le sue spigolose durezze e nonostante la maternità l'abbia addolcita è ancora, fondamentalmente, la più pessimista e razionale del gruppo. E infine Carrie, di nuovo alle prese con l'indecisione sentimentale e i pasticci col suo uomo, ma finalmente maturata, cresciuta e in grado di dare consigli alle donne più giovani, di cui vede, dall'alto della sua esperienza, ingenuità e insicurezze che un tempo furono sue.

Se i personaggi del film, dunque, non sono cambiati eccessivamente rispetto a quelli della serie, ma solo maturati e un po' invecchiati (il già fascinoso Mr. Big non teme di mostrare le tempie spruzzate di grigio, Carrie ha bisogno degli occhiali da lettura, Samantha non nasconde la sua venerazione per il botox), favorendo l'incontro con le fan nel nuovo spazio di fruizione offerto dalla sala cinematografica, quello che forse avrebbe dovuto cambiare è la struttura narrativa del film, che invece procede come se si trattasse di un lungo episodio speciale della serie.

Il primo rimprovero da fare al film, allora, riguarda il fatto che, benché setting e costumi curatissimi non facciano per nulla rimpiangere la ricchezza della serie, la pellicola non è in grado di regalare nessuna emozione in più rispetto ad essa. Anzi, procede per sottrazione, eliminando molte delle componenti più malinconiche e nostalgiche della serie e abbandonandosi a qualche momento slapstick di troppo come se si trattasse di una sit-com (i problemi intestinali di Charlotte, il sushi di Samantha, la fuga precipitosa dal ristorante con conseguente rottura delle acque di Charlotte). Di fatto, questa scelta frammenta la narrazione in modo piuttosto rigido e toglie progressione drammatica al plot. Il film resta dunque freddo e distante, poco passionale e troppo calcolato, un film a cui manca la caratteristica di base di ogni *chick flick*, la capacità di toccare corde intime e profonde, che la serie invece possedeva. In un certo senso, sembra proprio che tutta la sapienza accumulata in sei stagioni televisive non sia stata sufficiente per infondere un soffio di calore e di vitalità a un film che, come spesso sono gli abiti di alta moda, è elegante ma senza personalità.

Ad una prima analisi, una delle ragioni di questa mancanza potrebbe risiedere nel fatto che, benché anche nel film Carrie funga da voce narrante, non le viene riservato quel ruolo di osservatrice privilegiata che possedeva nella serie. Lì, infatti, attraverso l'occhio e la penna di Carrie le peripezie vissute da lei stessa e dalle amiche prendevano corpo e si dipanavano fino a una sintesi finale che, attraverso le pagine degli articoli di Carrie, lasciava spazio a considerazioni, valutazioni, rimpianti ed eventualmente rimorsi, ponendosi come situazioni emblematiche di un malessere più generale e condiviso. Nel film, invece, nonostante il maggior tempo a disposizione, il personaggio di Carrie non riesce a farsi collante delle vicende relative alle amiche, che restano dunque abbondantemente sullo sfondo per venire riprese in maniera sporadica e poco funzionale alla coerenza narrativa.

Il film si apre con un rapido *recap* delle stagioni della serie, colmando le lacune dovute agli ormai quattro anni di distanza dalla fine della serie e trasformando i titoli di testa in un veloce riassunto delle puntate precedenti, che permette alle spettatrici di re-immergersi nell'universo di *Sex and the City* dopo la lunga pausa. A questo, però, non fa seguito la capacità di elaborare codici linguistici più appropriati al formato cinematografico e il film si appiattisce un po', complice anche la durata eccessiva (140'), nella ossessione, forse un po' seriale, di trovare una conclusione ad ogni spunto narrativo, proprio come se si trattasse di episodi autoconclusivi di una serie TV, il cui spettatore esige l'assoluta mancanza di *cliffhanger* e l'immediata risoluzione dell'*anthology plot*.

La sensazione forte è allora quella di trovarsi davanti a un film che non decolla mai, lontano dalla verve di *Il diavolo veste Prada* (David Frankel, 2006),

dalla leggiadria di *27 volte in bianco* (Anne Fletcher, 2008) o dalla senile ironia di *Tutto può succedere* (Nancy Myers, 2003). *Sex and the City* in versione cinematografica cade nella trappola in cui già era caduto *X-Files* con il film del 1998 diretto Rob Bowman, riuscendo in questo caso nell'operazione di riportare i riflettori sulla serie e ravvivando l'interesse per essa (peraltro mai cessato, come dimostrano i cofanetti DVD e il "Sex and the City Tour" disponibile per i turisti in gita a New York), ma non offrendo ai suoi spettatori niente più di una lunga e ben impacchettata puntata extra della serie.
Se questo è, a prima vista, il difetto più macroscopico del film, è però anche il caso di aggiungere qualche nota di merito, soprattutto riservata allo sforzo fatto di non congelare le protagoniste della serie in un eterno presente, ma riuscendo a far progredire il loro tempo diegetico così come in questi quattro anni di pausa è progredito quello delle spettatrici, a cui viene garantita la capacità di immedesimazione e il senso di prossimità e vicinanza che la serie era stata così abilmente in grado di creare. A questo va sommata la componente glamour del film, che tra sontuosi abiti da sposa di Vivienne Westwood, scarpe di fidanzamento di Manolo Blahnik e fotografie per *Vogue* scattate da Patrick Demarchelier, regala alle spettatrici due ore di sogno, proiettandole in un universo utopico e affascinante, dove le bollette del gas non esistono e si possono comprare anelli da cinquantamila dollari e appartamenti sulla Quinta Strada senza batter ciglio e senza chieder mutui.
A conti fatti, si tratta di un film poco riuscito, ma comunque di grande successo. Intrattenimento di discreto livello e pura evasione insomma, da godere con le amiche dandosi di gomito e commentando ogni cambio d'abito e ogni griffe che appare (frequentemente) sullo schermo, dimenticandosi del fatto che si tratti di un'occasione cinematograficamente mancata.

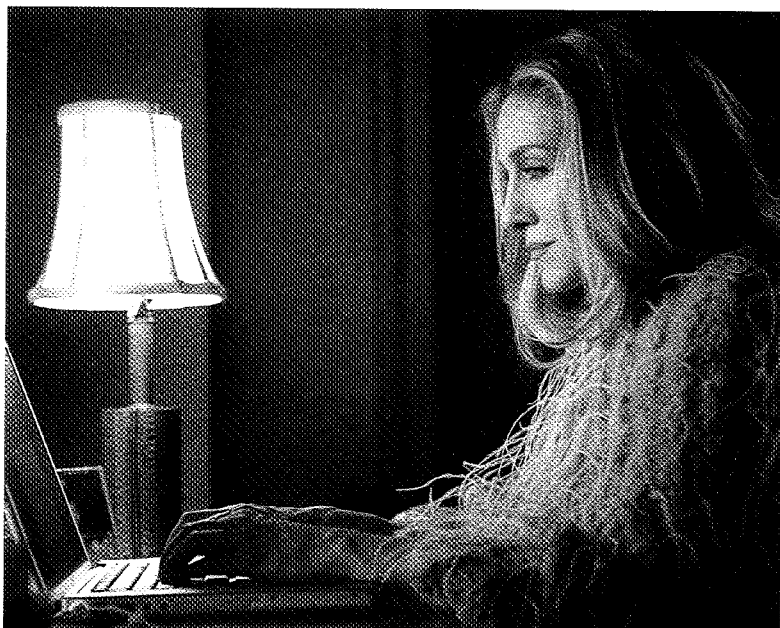
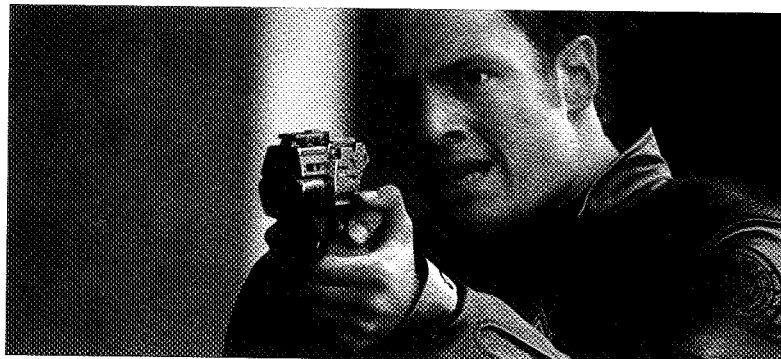
Veronica Innocenti

Note

1. Alla sesta settimana di programmazione in Italia il film ha incassato 6.596.225 euro e raggiunto i 218.784.824 euro di incasso mondiale, facendone il sesto incasso dell'anno per il weekend d'apertura e il quarto successo mondiale fino ad ora (fonte http://www.boxofficemojo.com).

Sex and the City

Tecno/Polis: *Battlestar Galactica*

In via introduttiva, parafrasando una famosa espressione baziniana, potremmo definire *Battlestar Galactica*, serie televisiva (ri)creata nel 2003 da Ronald D. Moore per Sci Fi Channel, uno squisito esempio di "sur-fantascienza", soprattutto se la compariamo al prototipo ABC del 1978, di cui rappresenta il raffinato remake. Se la serie originale (e il suo *spin-off* di due anni posteriore, *Galactica 1980*), di piana derivazione lucasiana, si accontentava di rispecchiarsi nel proprio genere o sottogenere di appartenenza (il *tecno-fantasy* post *Star Wars*), la nuova versione manifesta chiaramente, come i (sur)western anni '50 studiati da André Bazin, un "interesse supplementare", un "valore estrinseco al genere e che si suppone lo arricchisca"[1]. Questo interesse supplementare, che addensa la dimensione tematica della serie, è a nostro avviso di ordine eminentemente *politico*. La nostra idea è che *Battlestar Galactica*, sotto spoglie fantascientifiche, ponga in essere una sorta di riflessione allegorica della condizione della *res publica* statunitense dopo il crollo delle Torri Gemelle. Del resto, se è vero, come afferma Bazin, che il "sur-western" ha nella temperie postbellica uno dei suoi fattori determinanti, è fuor di dubbio che il processo di "surdeterminazione" ravvisabile in *Battlestar Galactica* (e in molti altri esempi di fantascienza contemporanea) sia strettamente imparentato con il trauma dell'11 settembre 2001.
Come ogni prodotto culturale, *Battlestar Galactica* si pone come nodo di una "vastissima rete di significati sociali, la cui estensione è duplice: verticale e orizzontale"[2]. Concentriamoci anzitutto sull'estensione orizzontale della serie, relativa alla "costellazione intertestuale" di cui essa fa parte, a partire dal suo statuto di *remake*. Questo statuto, o meglio le modalità traduttive ad esso sottese, sono probabilmente all'origine di uno degli aspetti di maggiore originalità della serie: la figurativizzazione *a*-digitale (se non proprio *anti*-digitale) della tecnologia rappresentata. Il particolare trattamento che *Battlestar Galactica* riserva alla tecnologia si costituisce infatti come un elemento di marcata differenziazione sociodiscorsiva, ancor prima che architestuale. Seppure vincitrice, sul piano realizzativo, di un VES Award nel 2004 per i migliori effetti visivi, di cui fa ampio uso nelle scene di combattimento spaziale, sul piano diegetico la serie tende a contraddire due capisaldi della cultura digitale: la *visualizzazione* (correlata alla figura dello schermo) e la *connettività* (correlata alla figura della rete)[3]. Ne deriva, da un lato, la centralità dei media sonori (radio, telefono) come canali comunicativi privilegiati a fronte di una tendenziale deficienza scopica (sulla plancia dell'astronave ammiraglia, non a caso molto simile a quella di un sottomarino, non c'è per esempio ombra del maxi-schermo di trekkiana memoria), dall'altro, la preminenza del regime analogico dell'informazione, discontinuo e differito, a fronte della marginalità dell'infrastruttura telematica come strumento di connessione permanente e di condivisione informativa immediata. Si noti che la serie, consapevole del valore differenziale di cui si fa portatrice, fornisce una spiegazione diegetica a questo stato di fatti (la vetustà più che cinquantennale del Galactica, la capacità dei virus alieni di penetrare qualunque network telematico), preoccupata che possibili smagliature nel sistema della verosimiglianza (che come è noto ha a che fare più con il genere che con un astratto contesto di referenza) possano impedire la sua piena accettazione spettatoriale.
Ma l'a-digitalità, a ben vedere, è solo l'aspetto più vistoso di una generale *retrocessione* della tecnologia ad uno stadio evolutivo meno (architestualmente) avanzato (la tecnologia medica, per esempio, appare meno sviluppata che in *House M.D.*). Tale retrocessione non va intesa né come un mero strumento di qualificazione iconica, atto a fornire alla serie il suo *look* visivo (come avviene con la "cosmesi" retrofuturista di *Star Wars*), né come il semplice prodotto di una estetica della nostalgia per un "futuro passato" irrimediabilmente perduto[4] (laddove la serie vive invece in stretto contatto con il presente). Al contrario, essa rappresenta a nostro avviso il luogo di un investimento semionarrativo profondo, che concorre a dare forma alla struttura discorsiva della serie. *Battlestar Galactica* attua per così dire una strategia di "contenimento modale" della tecnologia, con lo scopo di limitarne il *potere* di interfaccia delle relazioni uomo/ambiente, sia a livello pragmatico, come strumento di intervento *sulla* realtà, sia a livello cognitivo, come strumento di conoscenza e interpretazione *della* realtà. In questo senso, la retrocessione tecnologica contribuisce a mettere in scena un soggetto parzialmente (in)competente che, seppur congiunto con il proprio oggetto tecnologico, è modalizzato secondo un potere e sapere incompleti e che, di conseguenza, deve confrontarsi con uno spazio denotato come (pragmaticamente) distante e (cognitivamente) ignoto, uno spazio "analogico", dotato in un certo senso di una alterità "assoluta", né visualizzato né interconnesso, da esplorare secondo una temporalità

durativa. Si noti che questo schema narrativo ha un ruolo importante nella costruzione seriale del racconto. Da una parte, sottende una *dilatazione* narrativa, funzionale alla sua distensione episodica, derivante dalla pluralizzazione dei programmi d'uso qualificanti che i soggetti sono costretti a svolgere: è come se la serie, limitando il *poter fare* dei soggetti attraverso la deflazione del valore tecnologico, galvanizzasse il *poter essere* della narrazione stessa. Dall'altra, sovraintende una *espansione* narrativa, funzionale alla stratificazione tematica del discorso, derivante dalla moltiplicazione delle procedure di figurativizzazione modale: la limitazione del potere tecnologico, infatti, spinge il soggetto ad affidarsi al *potere* (e *sapere*) *religioso* per rafforzare la propria limitata competenza.
Nei confronti della versione del '78, *Battlestar Galactica* pone in essere una triplice modalità di traduzione tecnologica: attualizzazione, anticamento e duplicazione. Le prime due si fondano su un'operazione di rifacimento *filmico*, la terza su un procedimento di ripetizione *profilmica*. Nel primo caso, le figure tecnologiche sono sottoposte ad un processo di *upgrade* architestuale, che ha lo scopo di aggiornarne l'identità sociodiscorsiva: si pensi al *restyling* plastico dei robot o, soprattutto, all'evoluzione bio-sintetica dei *cylons* (chiaramente imparentati ai replicanti dickiani). È importante notare che il processo di attualizzazione è attivo in molti strati del discorso seriale: dalla riconfigurazione generico-razziale dell'equipaggio del Galactica (dove latini, indiani e asiatici prendono il posto degli afroamericani e il personaggio di Starbuck, da scavezzacollo al testosterone, diviene *tough girl* cameroniana), alla riformulazione del conflitto umani/*cylons*, che da distopia asimoviana si trasforma in vero e proprio "scontro di civiltà" di ascendenza politico-religiosa. Nel secondo caso, al contrario, le figure tecnologiche sono sottoposte ad un procedimento di *downgrade* architestuale, che ha lo scopo di opacizzarne la superficie fantascientifica e di intaccarne per così dire il quoziente di futuribilità: questa retrocessione è attiva soprattutto in ambito bellico (oltre che medico e comunicativo, come dicevamo sopra), dove si passa, per esempio, dai laser e dai disintegratori ai più "prosaici" mitragliatori e missili nucleari. Nel terzo caso, infine, le figure sono sottoposte ad un'operazione di replicazione puntuale, che ne duplica in senso "allografico"[5] le qualità profilmiche con lo scopo di produrre un "surplus anacronistico" di senso[6]: casi emblematici quelli dei caccia spaziali o del Galactica stesso, equivalenti ai loro predecessori del '78. Per riprendere una famosa "finzione" borgesiana[7], questa operazione è assimilabile a quella attuata da Pierre Menard nei confronti del Don Chisciotte, poiché impiega il cortocircuito fra identità linguistica (di partenza) e diversità contestuale (di arrivo) per generare nuovi significati: le figure che nella serie originale erano *up-to-date*, diventano obsolescenti nella nuova versione, testimoni di un passato diegetico insaturo.
Passiamo ora a considerare, nello spazio che ci resta, l'estensione verticale della serie, relativa ai quei significati, valori e temi, largamente circolanti nella società, che implicano una relazione fra sistema produttivo e pubblico[8]. In questa prospettiva, ci interessa soprattutto comprendere il modo con cui *Battlestar Galactica* pone in essere la formalizzazione e la negoziazione, nel proprio universo finzionale, delle tensioni socio-politiche che attraversano il campo sociale, tensioni che potremmo riassumere nella dialettica fra *affermazione* e *sospensione* delle regole democratiche in una situazione di "guerra perpetua". Quest'opera di negoziazione (fanta)politica si realizza attraverso due modalità distinte: da un lato, la costruzione di *analogie figurative*, dall'altro, la tessitura di un proprio *ordito allegorico*. Nel primo caso, *Battlestar Galactica* si pone come un luogo di trasposizione finzionale di quanto accade nella realtà geopolitica contemporanea, che rappresenta attraverso la lente della deformazione fantascientifica. La serie esplicita la presenza di un sottotesto politico attraverso la concatenazione di configurazioni discorsive costruite per *analogia* (cioè attraverso un processo di omologazione figurativa) con i luoghi topici dell'immaginario mediatico post 9/11: la prima stagione è costellata dagli attentati terroristici (anche suicidi) dei *cylons*; la seconda vede, fra l'altro, i militari del Pegasus impiegare la tortura con sadica naturalezza (il rimando ad Abu Ghraib è evidente); la terza si apre con la lotta (anche suicida) della resistenza umana contro l'occupante *cylon* (ovvio il riferimento all'Iraq). Nel secondo caso, invece, *Battlestar Galactica* impiega il proprio universo finzionale per produrre una rappresentazione simbolica della realtà geopolitica contemporanea, attestando il valore assoluto delle regole costituzionali come fondamento del vivere comune, anche di fronte ad una situazione di estrema crisi. Al riguardo, appare emblematica la seconda stagione. Fondata su uno schema ipernarrativo, in cui molteplici linee di sviluppo si sovrappongono creando talora momenti di forte densità[9], la stagione è sottesa da un complesso intreccio di differenti isotopie, che si "disputano" lo stesso spazio di manifestazione. Nello specifico, tre sono le principali isotopie tematiche ravvisabili: militare, politica e religiosa, ognuna dotata di una propria autonomia narrativa e di una struttura sintattica distinta, a cui il socioletto fantascientifico fornisce una cornice figurativa comune. Le isotopie militare e politica si modellano sull'ordinamento democratico occidentale, quella religiosa sulla tradizione cristiano-giudaica.

Battlestar Galactica

Ciò su cui vale la pena di soffermarsi è la *scrittura* della stagione, vale a dire, in termini metziani, la sua capacità di lavorare su (e attorno a) queste isotopie, di deformare e contaminare le une attraverso la presenza delle altre (e viceversa)[10]. Questo lavoro di scrittura avviene in due modi: attraverso la *dialettica sintagmatica* (si pensi ai continui scontri fra il Comandante Adama e il Presidente Roslin, cioè fra la tensione militare alla dittatura e la dis-tensione politica alla democrazia) o attraverso la *sovrapposizione paradigmatica*, quando uno stesso attore incarna diverse isotopie, fra cui è costretto a mediare (per esempio Apollo funge da connettore fra l'isotopia militare e quella politica). Non a caso, in rapporto alla prima stagione, più lineare, la seconda pone in essere un'operazione di complessificazione ulteriore, fondata sulla duplicazione figurativa dell'isotopia militare (con l'introduzione del Pegasus), con conseguente esasperazione della dialettica sintagmatica, e sulla sovrapposizione delle isotopie politica e religiosa nella figura di Laura Roslin, al contempo Presidente delle Dodici Colonie, responsabile del buon governo dei sopravvissuti, e Leader Messianico, misticamente predestinato a guidare i sopravvissuti sul il Pianeta Terra. Ed è proprio il modo in cui Roslin risolve questo conflitto bi-isotopico a fornire alla seconda stagione il suo significato politico profondo. Scaduto il suo primo mandato presidenziale, la donna viene sfidata alla Presidenza dall'ambiguo Gaius Baltar, brillante scienziato segretamente innamorato di Number Six (statuaria *cylon* bionda), che Roslin, grazie ad una delle sue "visioni", sa essere direttamente coinvolto nel genocidio dell'umanità. Seppure cosciente che la vittoria di Baltar contraddirebbe le indicazioni del Libro di Kobol (testo sacro della "religione coloniale"), destinando la popolazione ad una vita di stenti su New Caprica (l'inospitale paese dove Baltar ha disposto di fermarsi), Roslin decide di non truccare il risultato elettorale, che le è sfavorevole, per non contraddire la volontà popolare degli elettori e danneggiare perciò il sistema politico coloniale. La seconda stagione di *Battlestar Galactica* attesta il *valore assoluto* delle regole costituzionali democratiche, che non possono essere relativizzate da alcuna *necessità superiore*, neppure di ordine trascendente. Accettando la sconfitta elettorale, Roslin sottomette il ruolo tematico religioso a quello politico, narcotizzando il primo attraverso la magnificazione del secondo: a inizio terza stagione, la ritroveremo su New Caprica, tornata alla sua precedente occupazione di maestra elementare, espulsa (provvisoriamente) da entrambi gli assi isotopici.

Federico Zecca

Note

1. André Bazin, "Evoluzione del western", in *Che cos'è il cinema*, Milano, Garzanti, 1999, p. 263.
2. Fausto Colombo, "Il mondo in una palla di vetro", in Fausto Colombo, Ruggero Eugeni (a cura di), *Il prodotto culturale*, Roma, Carocci, 2001, p. 355.
3. Cfr. Jan Van Dijk, *Sociologia dei nuovi media*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 218-235.
4. Cfr. Roy Menarini,"Fantascienza", in Leonardo Gandini, Roy Menarini (a cura di), *Hollywood 2000*, vol. I, Genova, Le Mani, 2001, p. 61-63.
5. Cfr. Gérard Genette, *L'opera d'arte*, vol. I, Bologna, Clueb, 1999.
6. Cfr. Leonardo Quaresima, "Loving Texts Two at a Time", *CINéMAS*, vol. 12, n. 3, 2002.
7. Cfr. Jorge Louis Borges, "Pierre Menard autore del Chisciotte", in *Finzioni*, Torino, Einaudi, 1955.
8. Cfr. F. Colombo, *op. cit.*, p. 355-356.
9. Cfr. AA.VV., "Forme della serialità", in Maria Pia Pozzato e Giorgio Grignaffini (a cura di), *Mondi seriali*, Milano, Link, 2008, p. 206-207.
10. Cfr. C. Metz, *Linguaggio e cinema*, Milano, Bompiani, 1977.

Tra valenza narrativa ed espressiva: note sulla profondità di spazio nel cinema delle origini

Buona parte dei film del cinema delle origini è realizzata con una o più inquadrature in campo lungo; questo fa sì che uno dei principali stimoli creativi per gli autori derivi dalla necessità di localizzare e muovere i personaggi e gli oggetti nello spazio compreso nei bordi dell'inquadratura. In questo saggio, vogliamo tornare a riflettere – sulla scia, soprattutto, degli studi di Ben Brewster e David Bordwell[1] – sul ruolo della profondità di spazio[2] nel cinema delle origini. Per quanto nei film girati in interno prevalga per alcuni anni la disposizione laterale dei personaggi, è indubbio che la profondità di spazio svolga un ruolo tutt'altro che secondario sin dalle origini del cinema, e non solo nei documentari.

L'incipit della comica *L'Enfant au balloon* (1896) dei fratelli Lumière mostra il bambino del titolo, insieme ad un accompagnatore, camminare dallo sfondo verso il primo piano, percorrendo una strada che attraversa diagonalmente la parte centrale dell'inquadratura. La scelta comunica una informazione narrativa precisa: i due personaggi stanno facendo una passeggiata. L'adozione, inoltre, di una prospettiva centrale testimonia che gli autori del film hanno voluto fare affidamento su un modello rappresentativo che ha le sue radici nella pittura rinascimentale. Troviamo applicato lo stesso modello in *Saint Joseph repoussé de Bethleem* (risalente al 1897 o 1898), di cui abbiamo già parlato nel numero precedente di *Cinergie*; girato in un paese del Medio Oriente, il film mostra il cammino di un santo e dei suoi seguaci procedere, anche in questo caso, dallo sfondo verso il primo piano attraverso una strada che occupa la sezione centrale dell'inquadratura. Il movimento in avanti suggerisce il lungo cammino che il santo sta compiendo per svolgere la sua missione religiosa. Secondo Jean-Louis Comolli, utilizzare la nuova tecnologia adattandola ad una idea di realismo memore dei codici rappresentativi della pittura e di altre arti (come il teatro) significava aderire ad una visione del mondo tipica della borghesia (Noël Burch, invece, come si ricorderà, ritiene che è il successivo cinema fondato sul montaggio a riflettere la concezione di realismo propria della borghesia)[3].

La valenza narrativa della profondità di spazio nel cinema delle origini, di cui abbiamo offerto due esempi, può assumere accenti diversi. Prendiamo in considerazione, a questo proposito, i brevi film Edison *Buffalo Dance* (1894) e *Bucking Broncho* (1894). Il primo mostra in primo piano tre indiani che ballano, mentre sullo sfondo altri due indiani suonano la musica; nel secondo, invece, girato in esterno e con una distanza maggiore della macchina da presa dagli attori, vediamo la star Lee Martin cavalcare un cavallo aizzato da colpi di pistola, mentre alcuni spettatori assistono nello sfondo. Entrambe le opere sono un perfetto esempio del carattere "concentrazionario" che nel cinema delle origini possono assumere i bordi laterali dell'inquadratura: in *Buffalo Dance* il movimento in cerchio degli indiani danzanti è goffo proprio perché essi sono obbligati a non superare i limiti laterali, in *Bucking Broncho*, invece, è stato reso necessario costruire un piccolo recinto per permettere al cavaliere di tenere il cavallo infuriato al centro della scena, imponendogli dei rapidi movimenti a sinistra e destra. Al tempo stesso, i film offrono anche la possibilità di capire la potenziale apertura visiva che, ai registi, è offerta proprio dalla profondità di spazio: si pensi alla collocazione dei due musicisti nel primo film e degli spettatori nel secondo. In questi due esempi, emerge una valenza "decorativa" della profondità di spazio: ciò che conta è dare, attraverso essa, verosimiglianza e consistenza ad un ambiente (si tratta di una opzione che molti documentari, ovviamente, abbracciavano in modo automatico. Per altri versi, ricordiamoci che proprio la "riscoperta" di questa valenza decorativa dello spazio in profondità sarà uno dei cavalli di battaglia del cinema neorealista).

In linea generale, i primi registi possono fare ricorso allo spazio in profondità per mostrare lo svolgimento di un'azione, ma anche, volendo, lo svolgimento di più azioni che avvengono contemporaneamente. Noi intravediamo essenzialmente una finalità di carattere pratico in questo sfruttamento dello spazio, concordemente, del resto, con l'analisi di Bordwell, basata sul principio che i registi – prima ancora di esprimere una ideologia, come pensa Comolli – hanno l'esigenza di rendere l'immagine comprensibile, guidando l'attenzione degli spettatori. Lo stesso Bordwell sottolinea in modo persuasivo – contrastando la tesi della storiografia classica fondata sull'idea di un cinema "primitivo", ma anche l'enfatizzazione del carattere acentrato delle inquadrature fatta propria da Burch –che questa finalità pratica è associata, di norma, ad una attenta pianificazione dell'inquadratura. L'inquadratura, in sostanza, può essere dispersiva, satura, ma questo non significa che non sia frutto di una costruzione ponderata[4].

Negli esempi finora addotti, a emergere è un utilizzo funzionale della profondità di spazio che preclude una sua accezione marcatamente espressiva. Non è, tuttavia, nostra intenzione separare nettamente uno sfruttamento narrativo della profondità da uno sfruttamento espressivo, e cioè tra inquadrature che veicolano in modo neutrale informazioni narrative ed altre che, invece, proprio in virtù della profondità, comunicano qualcosa in più, come un'emozione o un sentimento[5]: possiamo dire, in un'ottica generale, che i registi, nel momento in cui chiamano in causa la profondità di spazio, la utilizzano con minore o maggiore espressività. Sempre facendo riferimento ai film da cui siamo partiti, si può notare che porre in primo piano gli indiani che ballano (piuttosto che quelli che suonano) e il cavaliere (piuttosto degli spettatori) – rispettivamente in *Buffalo Dance* e in *Bucking Broncho* – è una scelta che risponde ad una chiara finalità: dare maggiore importanza a certi personaggi piuttosto che ad altri. E anche il movimento in avanti, nel centro dell'inquadratura, compiuto dai personaggi di *L'Enfant au balloon* e di *Saint Joseph repoussé de Bethleem* risponde all'esigenza di attribuire loro importanza. Come è naturale, poi, le soluzioni registiche di volta in volta adottate possono essere più o meno felici: nel caso di *Buffalo Dance*, ad esempio, la scelta effettuata è poco efficace, dato che i personaggi in primo piano rendono a malapena visibili i suonatori sullo sfondo. In una scena di ballo di un film Edison del 1905, *The Miller's Daughter*, troviamo una possibile soluzione a questo problema, visto che i suonatori, pur trovandosi, anche in questo caso, dietro alle persone che ballano, sono posti in posizione sopraelevata, sopra una panca, essendo perciò visibili in modo chiaro dallo spettatore.

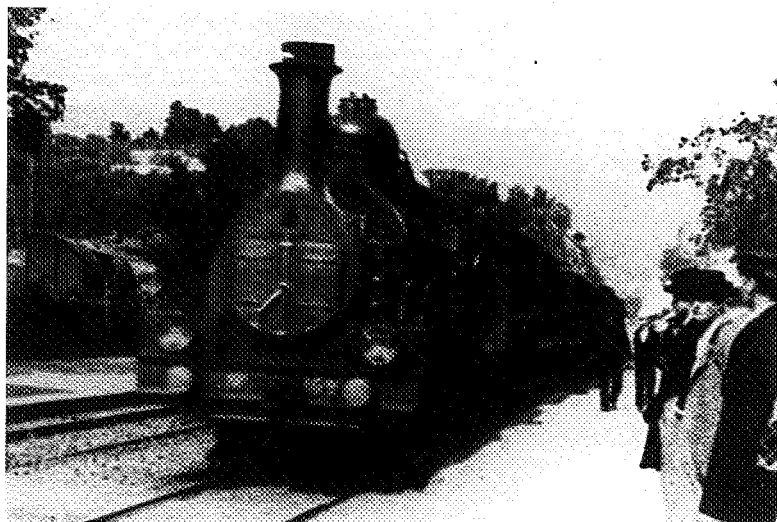
In *Saint Joseph repoussé de Bethleem* si può osservare, nell'area più vicina allo spettatore, un bambino, un personaggio che, non essendo rivolto verso la macchina da presa e non svolgendo un'azione di rilievo, spinge la nostra attenzione altrove, con la conseguenza di dare maggiore peso visivo alle persone che si stanno avvicinando dallo sfondo. Questo bambino può anche essere considerato una comparsa necessaria a rendere più vivo e verosimile l'ambiente rappresentato. Tale funzione, peraltro, forse non è soltanto decorativa, ma attiva una significativa relazione tra l'appartenenza al luogo propria del bambino – dimostrata, in particolare, dall'indolenza con cui egli sta trascorrendo la giornata –, e la mancanza di radici propria dei viaggiatori – testimoniata dalla loro transitorietà e confermata dal loro successivo, repentino allontanamento (il santo viene cacciato in malo modo dal guardiano di una casa). Quest'ultimo aspetto ci permette di introdurre il tema di cui vogliamo occuparci nella restante parte del saggio: la relazione dialettica tra personaggi od oggetti posti su differenti piani spaziali, una relazione generatrice di idee, emozioni, sentimenti; si tratta di un paradigma che, decenni dopo, culminerà nelle celebri scene in profondità di campo di *Quarto potere* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), ma anche nei film di Wyler, di Renoir e del neorealismo.

Relativamente al cinema dei primi anni, ci concentreremo su due casi, quello in cui la relazione dialettica produce tensione, e quello in cui produce comicità. Il modo più classico con cui il cinema delle origini sa creare tensione è dato dal movimento di un treno in corsa: analizzeremo, a questo proposito, alcuni film cercando, tra l'altro, di contestualizzarli in una tradizione preesistente e di offrire, perciò, un altro esempio di come il cinema delle origini si ispiri a modelli rappresentativi a esso antecedenti. Il famoso treno dei Lumière protagonista di *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895) si muove dallo sfondo verso il primo piano tagliando lo schermo diagonalmente, in direzione dei viaggiatori in attesa sul marciapiede, ma anche in direzione del pubblico, il quale secondo la leggenda reagiva con spavento. Dunque, la tensione creata da un film del genere è attivata non tanto dalla relazione tra i piani spaziali compresi nei bordi dell'inquadratura (i passeggeri non hanno motivo di temere l'avanzamento del treno), quanto dalla relazione tra il movimento del treno e lo spazio in cui ha luogo la proiezione del film. Alla riuscita della "attrazione" (per riprendere il noto termine coniato da Tom Gunning e André Gaudreault[6]) contribuisce, come sottolinea ancora Bordwell, il posizionamento della macchina da presa, in grado di far irrompere il treno nell'area centrale dell'inquadratura.

Ancora più emblematico, forse, è *The Black Diamond Express* (Edison, 1896), visto che qui il treno, percorrendo binari localizzati nel centro dell'inquadratura, si dirige esattamente verso la macchina da presa, per mutare infine, necessariamente, direzione soltanto quando ha già raggiunto il primo piano. Ai viaggiatori ferroviari che apparivano nel film Lumière si sostituisce, nel film Edison, la presenza – in primo piano, ai lati dei binari – di un gruppo di persone che stanno lavorando: anche in questo caso, tuttavia, essi non sono affatto preoccupati (salutano festanti il passaggio del mezzo), e il vero "obiettivo" del treno resta lo spettatore. Tutto cambia quando, secondo quel processo di integrazione narrativa delle attrazioni di cui ha parlato lo stesso Gunning[7], la tensione garantita dal movimento del treno viene sfruttata in modo esplicito anche a livello del profilmico. Un esempio di questo processo ci è offerto dal film *The Train Wreckers* (E. Porter, 1905), incentrato sulle scorribande di alcuni banditi e sui conseguenti tentativi di contrastarle. Nella scena più spettacolare del film, una ragazza è stata legata dai banditi sui binari della ferrovia; il regista ne approfitta per creare suspense mostrando, nella stessa inquadratura, il treno che avanza a tutta velocità e, in primo piano, la povera ragazza che cerca di salvarsi la vita divincolandosi.

Come accennavamo, peraltro, questa attrazione riprende in modo esplicito il sensazionalismo di immagini elaborate precedentemente in altri ambiti, almeno nella cultura di massa statunitense di secondo Ottocento. Qui, infatti, possiamo rinvenire, ad esempio, la rappresentazione teatrale *Under the Gaslight* di Augustine Daly (risalente al 1867) o un *dime novel* del 1892, *Judge Lynch's Mistake; or, Nick Carter's Search for a Murderer* (facente parte della serie *Nick Carter Library*), che costruiscono una scena di suspense proprio sul movimento del treno verso un personaggio legato sui binari (la scena è riprodotta sia in un poster realizzato per promuovere l'opera di Daly, sia nella copertina del *dime novel*).

Per quanto riguarda gli effetti comici prodotti da una diversa localizzazione dei personaggi nello spazio, pensiamo ancora a *L'Enfant au balloon*. In pochi secondi, il bambino con il pallone ed il suo accompagnatore hanno raggiunto dallo sfondo l'area più vicina allo spettatore; quando, poco dopo, un uomo con una scala appare dallo stesso sfondo, dirigendosi verso il bambino, nello spettatore si crea l'attesa di una piccola catastrofe, che puntualmente avverrà. La suspense garantita dalla profondità di spazio può essere contrapposta alla sorpresa che, invece, fornisce – mirando anch'essa ad accrescere l'effetto comico – il repentino arrivo di un uomo con un carico sulle spalle sul lato destro dell'inquadratura. Un film statunitense, *The Suburbanite* (American Mutoscope & Biograph Company, 1904), ci offre un altro esempio di comicità costruito grazie alla profondità di spazio. Il film racconta il trasferimento di una famiglia in una casa di campagna, contrapponendo convenzionalmente la profondità di spazio degli esterni con lo spazio laterale degli interni. La scena che ci preme mettere in evidenza mostra la famiglia che assiste impotente al maldestro lavoro dell'azienda di traslochi. In effetti, il trasporto degli oggetti dal camion alla casa si rivela particolarmente disastroso, e lo spettatore può vedere in primo piano i coniugi che si lamentano, con ampi gesti, per i piatti distrutti, mentre sullo sfondo, sulle scale che portano all'ingresso della casa, gli operai stanno facendo cadere rovinosamente anche un mobile. Se pensiamo, invece, al popolare genere del *chase movie*, diffuso dagli anni 1903-04, qui il prolungamento dell'effetto comico è dovuto al movimento di entrambe le categorie di personaggi coinvolte, gli inseguitori e l'inseguito, che solitamente corrono dallo sfondo verso il primo piano, passando da un ambiente all'altro.

La possibilità di instaurare una forte relazione dialettica attraverso la profondità di spazio, che abbiamo visto all'opera nel primo decennio del cinema, viene valorizzata da molti registi sin dagli anni successivi. Questo aspetto va contestualizzato all'interno dei

L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat

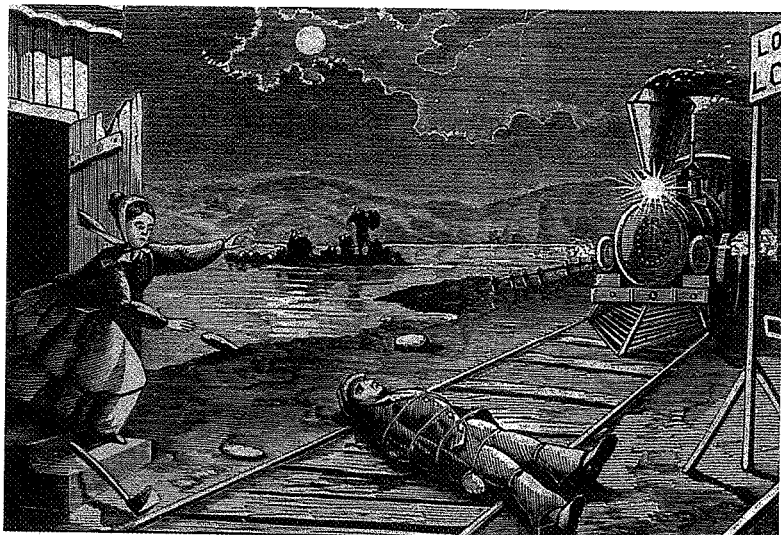
cambiamenti che si delineano nel cinema europeo e statunitense indicativamente dopo il 1908-09; in un'ottica generale, infatti, il cinema statunitense ed europeo sviluppano narrazioni sempre più complesse, imboccando però, come sottolineano sia Bordwell che Brewster, una strada diversa: il primo comincia progressivamente a fondare la narrazione sul montaggio e sulla scala delle inquadrature; il secondo, invece, resta prevalentemente ancorato all'utilizzo di inquadrature in campo lungo e al montaggio interno all'inquadratura. Almeno dal Film D'Art francese (inaugurato da *L'Assassinat du Duc de Guise* [1908]) e fino alla metà degli anni Dieci, la staticità della macchina da presa e la maggiore complessità narrativa – spesso dalla prestigiosa origine letteraria –, insieme all'avvicinamento della macchina da presa agli attori, fanno sì che i registi europei diano prova di saper usufruire della profondità di spazio secondo modalità straordinariamente raffinate. In questo contesto, la tensione dialettica tra personaggi posti su diversi livelli spaziali comincia a veicolare delle sfumature psicologiche fino ad ora sconosciute, riflettendo il diverso spessore che i personaggi acquisiscono nell'intreccio; in buona misura, perciò, assistiamo ad un salto di qualità nella storia cinematografica della profondità di spazio. Si prenda come esempio la famosa scena di *Fantomas I - A l'ombre de la guillotine* (Louis Feuillade, 1913) in cui Lady Beltham, dal palco di un teatro, trama loschi piani ai danni dell'attore visibile nel palcoscenico sullo sfondo: la sua condizione psicologica tormentata – già ben espressa da questa disposizione spaziale – è accentuata dai movimenti nervosi della testa. Gli studi di Bordwell e Brewster forniscono altri eccellenti esempi a questo proposito. Relativamente al cinema americano, dobbiamo chiederci se, con il predominante ruolo del montaggio, la profondità di spazio, ed in particolare il paradigma dialettico che stiamo prendendo in esame, resti una importante risorsa espressiva. La suspense generata dal treno in corsa possiamo trovarla, con le stesse modalità osservate in precedenza, in *A Lass of the Lumberlands* (1916), che ha per protagonista l'eroina dei *serial* Helen Holmes. Trattandosi di un tipo di inquadratura dal forte impatto spettacolare, il regista vede bene di fare tesoro dell'eredità del cinema delle attrazioni. Ma nel nuovo corso del cinema americano la profondità spaziale è in grado anche di farsi veicolo di più complessi snodi drammaturgici, come nel cinema europeo? Oppure dobbiamo aspettare la riscoperta di Welles e di Wyler, sulla scia magari di cineasti europei come Renoir?

Alcuni spunti su questo tema possono essere dati dalla carriera di David Wark Griffith, che, nei suoi primi anni di lavoro alla Biograph, per certi versi "riassume" la storia della profondità di spazio al cinema. Egli esordisce come regista nel 1908 con il film *The Adventures of Dollie*; reduce, tra l'altro, dall'interpretazione in *Rescued From an Eagle's Nest* (1908) – film in cui troviamo il montaggio alternato e il salvataggio all'ultimo minuto, suoi futuri cavalli di battaglia –, il neo-regista adotta delle scelte ancora convenzionali: nel raccontare il rapimento di una bambina ed il suo successivo, fortunoso ritrovamento, egli poggia soprattutto su inquadrature in campo lungo e su un utilizzo della profondità in chiave narrativa decisamente ordinario. La scarsa resa espressiva della profondità di spazio ha probabilmente contribuito a rafforzare in Griffith l'idea di fare affidamento su parametri diversi (in nuce già presenti nel montaggio delle inquadrature di una botte trascinata da un fiume). Tuttavia va ancora notato, a proposito di questo film, un utilizzo dello spazio che, seguendo la nostra casistica, definiremmo decorativo, essendo volto a riempire l'ambiente rappresentato rendendolo più verosimile; facciamo riferimento alla scena in cui due comparse, a lato dell'azione principale, si muovono verso lo sfondo costeggiando un fiume. Griffith farà un uso accorto, già nei film successivi, di questa potenzialità offerta dalla profondità di spazio per ricostruire con verosimiglianza degli ambienti: pensiamo soltanto al villaggio di pescatori di *The Unchanching Sea* (1910), al quartiere malfamato di *The Musketeers of Pig Alley* (1912), fino alle spettacolari inquadrature di *Intolerance* (1916) sulla città di Babilonia.

Volgendo rapidamente verso un approccio al cinema dominato dal montaggio, Griffith si dimostra in realtà capace, talvolta, di valorizzare con forti motivazioni espressive il rapporto di personaggi localizzati su differenti piani spaziali. Vogliamo porre l'attenzione, in particolare, sul già citato *The Unchanching Sea*, il cui intreccio melodrammatico è incentrato sul naufragio di un pescatore e sulla conseguente separazione da sua moglie. La scena che a noi interessa maggiormente è quella in cui il pescatore e sua moglie si salutano sulla spiaggia; in essa possiamo apprezzare la capacità di penetrazione psicologica che può attuarsi grazie alla profondità, e che, come si è detto, riflette la maggiore complessità degli intrecci. Nella scena in questione, la donna appare in primo piano di schiena, con il braccio destro proteso a lungo in segno di saluto, mentre sullo sfondo la barca con il marito e altri pescatori si allontana sempre di più da lei. Appare chiaro che il protagonista principale della scena è proprio la moglie, la cui posizione rigida viene mantenuta a lungo per farci comprendere lo stato di tensione che ella sta vivendo. Tuttavia, la sottigliezza con cui il regista restituisce la psicologia di questo personaggio femminile era probabilmente eccessiva per l'epoca, tanto che la scena viene fatta seguire dalla didascalia esplicativa "Will They Ever Return?". La didascalia di Griffith ha la stessa motivazione dei movimenti nervosi di Lady Beltham nella citata scena di *Fantomas*: rendere esplicito quello che la disposizione spaziale dei personaggi suggerisce già in modo efficace.

A Lass of the Lumberlands

Vale la pena citare, in questo ambito, anche *Enoch Arden* (1911), il primo film a due rulli di Griffith, tratto da un romanzo di Alfred Lord Tennyson cui già si ispirava *The Unchanching Sea*. Il nucleo narrativo, infatti, si basa di nuovo su un pescatore in procinto di partire per un viaggio in mare e su sua moglie. Tuttavia, a ciò si aggiunge la presenza di un altro pretendente della donna, e questo fatto rende ancora più complessa la scena della partenza del viaggio, che rappresenta a tutti gli effetti una rielaborazione della scena del film precedente. Nello specifico, nell'inquadratura che mostra il saluto sulla spiaggia si registrano addirittura quattro piani spaziali: in primo piano sulla sinistra c'è l'amante deluso, poco oltre si trova la donna voltata di spalle in direzione dei marinai, quindi, sullo sfondo, possiamo vedere sia il marito su una scialuppa con gli altri marinai, sia la nave che essi stanno raggiungendo. Il personaggio femminile, muovendo con gesti rapidi il braccio in segno di saluto, non ci comunica la sua preoccupazione con la stessa intensità del film precedente; anche perché l'inquadratura giustifica soprattutto una analisi della psicologia del pretendente deluso, posto sul lato sinistro dell'inquadratura, letteralmente relegato in una posizione marginale da dove può soltanto guardare in modo sconsolato l'oggetto del proprio amore.

Quando Griffith, nel tardo *The White Rose* (1923), mostra in primo piano, soli e sotto la pioggia, una donna e il suo bambino piccolo, mentre sullo sfondo, dietro la finestra di una casa, si intravede il felice *ménage* tra l'uomo che ha abbandonato la donna e la sua nuova compagna, non c'è proprio da stupirsi dell'efficacissimo effetto drammatico: il regista padroneggia con grande abilità un'opzione stilistica che ha saputo già valorizzare bene in passato. Resta da capire quanto tale opzione sia davvero sfruttata dal cinema americano di quegli anni. L'elaborata orchestrazione delle coordinate spaziali (profondità, altezza, lateralità) nella scena iniziale di *Beggars of Life* (William Wellman, 1927), in cui un vagabondo penetra in una stanza dove trova un uomo morto ed una donna con una pistola in pugno; la magistrale inquadratura conclusiva di *La pericolosa partita* (*The Most Dangerous Game*, Irving Pichel, Ernest B. Schoedsack, 1932), in cui il conte Zaroff (Leslie Banks) agonizza su una finestra del suo maniero, mentre sullo sfondo la coppia che è sfuggita alla sua caccia

Poster per l'opera teatrale *Under the Gaslight*

fugge su una imbarcazione (e mentre cani voraci di cui sentiamo i ringhi lo attendono nello spazio sottostante); la scena dell'esplosione dell'aereo in *Brume* (*Ceiling Zero*, Howard Hawks, 1936), giocata sul contrasto tra l'immobilità di un personaggio in primo piano e le fiamme, i rumori, la concitazione visibili sullo sfondo: questi e altri esempi sembrerebbero far pensare che le relazioni dialettiche ottenute attraverso la profondità di spazio in *Quarto potere* – per quanto certamente straordinarie, visti la complessità di alcune scene, la grande profondità di campo ottenuta dal direttore della fotografia Gregg Toland, nonché la inusitata consapevolezza teorica di Welles sul tema – siano da connettersi al cinema (ed in particolare al cinema americano) ad esse antecedente molto più di quanto, forse, pensassimo finora.

Roberto Vezzani

Note

1. Vedi Ben Brewster, "Deep Staging in French Films 1900-1914", in Thomas Elsaesser (a cura di), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London, British Film Institute, 1990, pp. 45-56; David Bordwell, *On the History of Film Style*, Cambridge-Massachusetts e London-England, Harvard University Press, 1997 (in particolare il cap. "Exceptionally Exact Perceptions: On Staging in Depht", pp. 158-271); B. Brewster, Lea Jacobs, *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford, Oxford University Press, 1997; B. Brewster, "Staging in Depht", in Richard Abel (a cura di), *Encyclopedia of Early Cinema*, New York, Routledge, 2005, pp. 605-608.
2. Precisiamo che oggetto del nostro interesse è la profondità di spazio e non la profondità di campo. Peraltro, la pellicola ortocromatica e l'obiettivo da 50mm comunemente utilizzati nel periodo preso in esame davano la possibilità, con o senza luce artificiale, di tenere a fuoco un'ampia porzione di spazio.
3. Burch, infatti, mette in rilievo che le immagini del cinema delle origini sono spesso acentrate, e per questo lontane dalla razionalità borghese, che si realizza soltanto con la scala delle inquadrature ed il montaggio (ciò che Burch chiama il Modo di Rappresentazione Istituzionale, in contrapposizione al Modo di Rappresentazione Primitivo). Di Jean-Louis Comolli si veda "Technique et idéologie. Caméra, perspective, profondeur de champ", *Cahiers du cinéma*, n. 229, 230, 231, 233, 234-235, maggio 1971-febbraio 1972. Di Noël Burch si veda *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Parma, Pratiche Editrice, 1994.
4. D. Bordwell, *op. cit.*, pp. 165-168.
5. Kristin Thompson ha distinto, all'interno del cinema delle origini, un iniziale utilizzo narrativo dei mezzi stilistici, e un loro successivo utilizzo espressivo, espressione di una maggiore consapevolezza creativa dei registi. Vedi K. Thompson, "The International Exploration of Cinematic Expressivity", in Karel Dibbets, Bert Hogenkamp (a cura di), *Film in the First World War*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1995, pp. 65-85. Ma vedi anche la critica delle tesi di Thompson fatta da Brewster e Jacobs, *op. cit.*, p 19.
6. Vedi, soprattutto, Tom Gunning, "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde", *Wide Angle*, vol. 8, n. 3-4, Fall 1986, pp. 63-70; T. Gunning, "'Primitive' Cinema – A Frame Up? Or The Trick's on Us", *Cinema Journal*, n. 28, Winter 1989, pp. 3-12.
7. T. Gunning, "Attractions and Narrative Integration", Society for Cinema Studies Conference, Los Angeles, 23 maggio 1991.

Preminger multitasking
Quando un regista è qualcosa in più

La critica italiana lo ha biasimato; quella francese lo ha osannato. Da una parte un moralismo talmente maturo da marcire; dall'altra una moderazione di linguaggio tale da risultare timidezza; e su tutto una personale presunzione tale da sfociare in menzogna. Dunque, dove sta la giusta interpretazione del lavoro di Otto Preminger?
A distanza di pochi anni dalla sua morte, avvenuta nel 1986, pare che si stia tentando diffusamente di rivalutare la figura e l'attività di questo regista (convegni, pubblicazioni, saggi), che in passato ha offerto un contributo alla storia del cinema e ai pubblici che l'hanno ascoltato, maggiore di quanto sia stato finora percepito.
Per soppesare concretamente l'apporto che Preminger, nativo austriaco, ha regalato alla cinematografia statunitense, bisogna adoperarsi in una osservazione ampliata della sua attività. In altre parole, non c'è modo di penetrare effettivamente il valore del suo lavoro così come le dinamiche del suo caso, se ci si limita all'ambito cinematografico: gli va riconosciuto, infatti, il merito di essersi occupato di cinema in una maniera assolutamente innovativa (o, sarebbe più appropriato dire, anticonformista), e socialmente trasversale. Nelle righe che seguono è proposta una interpretazione del suo operato che guarda con rispettosa considerazione all'attività da lui svolta in quarant'anni di regia.
Innanzitutto, il lavoro di un direttore artistico, secondo Preminger, è un'attività di controllo e guida di chi opera sul set; ciascun settore risponde alla nota artistica imposta dal regista, che vigila su tutta la filiera produttiva del film, dalla stesura della sceneggiatura alla distribuzione e al lancio pubblicitario compresi. Quindi si assiste ad una assimilazione, una integrazione generale dei compiti del regista con quelli del produttore. La scelta di questo *modus operandi* dimostra la volontà, da un lato, di concretizzare una sorta di diritto naturale che egli rivendica, in quanto artista di origine europea e teatrale, alla piena indipendenza e al *final cut* in tutti i settori (in un periodo in cui l'egida del produttore era, a conti fatti, inattaccabile); dall'altro lato questo rappresenta una valida opportunità di sperimentare un notevole talento all'anticipazione dei tempi per l'applicazione di formule, meccanismi, prassi lavorative innovative (legate alle possibilità operative fornite dall'autonomia). Di fondamentale rilievo è il punto di partenza del processo creativo in Preminger: ovvero, una base di princi-

pi democratici, di libertà espressiva e indipendenza di pensiero, alle soglie dell'ossessione, acquisita negli anni di formazione europea e mutuata dall'*american dream* in seguito adottato. Così, forte di questa moralità integra e invadente, Preminger inizia a proporre sui set dei propri film una condotta diversa dal solito; ovviamente questa opportunità gli è offerta dal *Consent Decree*, che dagli anni Cinquanta permette la nascita del settore indipendente.
Ecco quindi che alcune sue felici intuizioni fanno scuola: è il caso di quel particolare fiuto per i giovani talenti, che gli consente di portare sullo schermo future celebrità quali Jean Seberg. Ma è anche la stessa situazione che lo spinge ad inserire il jazz (e uno scoppiettante Duke Ellington, ad esempio) per primo nelle colonne sonore dei film; e che lo convince della necessità di lavorare a tu per tu col compositore sin dai primi momenti delle riprese (abitudine insolita per il tempo, dove i musicisti venivano ingaggiati quasi a montaggio concluso). O ancora, Preminger è il primo a coinvolgere attori di colore, regalando loro la possibilità di recitare in ambienti completamente dedicati e privi di limiti indotti, tramite un genere di cui si pone quasi ad iniziatore: il *negro-musical*. Si comporta in un certo senso come un paladino a difesa di coloro che vengono intaccati dal pregiudizio, e tutela con costanza la naturale libertà di pensiero e di parola: così come succede per gli attori di colore, egli si schiera dalla parte di coloro che vengono inscritti nella lista nera della Caccia alle Streghe (Dalton Trumbo sopra a tutti), così come per gli ebrei interessati dalla causa sionista, per gli omosessuali, per i drogati e i reietti della società in genere. In Preminger, sul set dei suoi film e attraverso gli stessi, c'è spazio di opinione per tutti, anche per i cattivi (cfr. *Exodus*, 1960).
Ma non finisce qui: non si può passare sopra l'abilità di rappresentazione degli ambienti giuridici, sicuramente nata dagli studi completati in giovinezza, che testimoniano una profonda conoscenza critica dei meccanismi legali e delle tematiche ad essi correlate. Di fianco a questo, poi, si situa l'autorevole scoperta di un talento, nonché di un importante sistema di integrazione mediale della grafica nel cinema: è il caso della collaborazione con Saul Bass nella veste di titolista, una vera e propria fusione tra studio grafico, potere mediatico dell'immagine e sistema filmico, che riveste per la prima volta i titoli di testa di un valore di divulgazione senza precedenti.
Tuttavia la capacità più innovativa dell'operato del regista austriaco risiede nella scelta di trattare tematiche nuove e spesso inesplorate, che vengono costantemente filtrate da una sorta di necessità di espressione libera, imparziale, critica e stimolante la riflessione del pubblico.
Mi rammarico per aver dovuto fornire un elenco freddo e selettivo dei molteplici interessi che Preminger ha dimostrato nel corso di tutta la sua carriera; tuttavia, tale elenco ci stimola a discernere aspetti del tutto originali del suo operato. Si può infatti evidenziare come il suo impegno si mostrasse sotto tutti gli aspetti dell'attività mediatica, e come questo impegno fosse la conseguenza di un onere sociale di più vasta portata. La sua attività artistica, cioè, tendeva a caricarsi di una responsabilità civile insolita per quanto costante nel suo lavoro.
Ad avvallare questa tesi, ci sono un paio di casi rimasti nella storia del cinema, e soprattutto nella storia del gossip cinematografico, da *Variety* al *Washington Post*: si fa riferimento alle vicende che hanno ruotato attorno a due dei film più chiacchierati di Otto Preminger, *The Moon Is Blue* (1953) e *The Man with the Golden Arm* (1955). Tuttavia, nel citare queste due opere premingeriane, si è in un certo modo costretti a porsi una serie di domande che toccano più ampiamente un trentennio della storia della cinematografia americana. La portata degli effetti che queste vicende hanno indotto sulla società va ben oltre lo scalpore suscitato entro il perimetro dello schermo e della sala cinematografica. Pertanto è necessario riordinare le numerose osservazioni che hanno provocato i fatti e le vicende generate dalla produzione di *The Moon Is Blue* e *The Man with the Golden Arm*, affinché si possa disporre degli strumenti adatti a rivalutare il lavoro di Otto Preminger con la dovuta equità e lucidità (senza quindi volerlo screditare o osannare).
Si ricorda per dovere di cronaca, che i due film sopra citati hanno vissuto travagliate vicende a causa della loro licenziosità, sintomo di un diretto affronto al codice di censura, più familiarmente conosciuto come Codice Hays. *The Moon Is Blue* venne colpito dal *Production Code*, che gli negò il sigillo di approvazione, a causa della trattazione di argomenti legati al buon costume e alle curiose abitudine sessuali della giovane ragazza al centro della vicenda. *The Man with the Golden Arm* non si rivelò essere da meno, avendo trattato in modo esplicito la storia di un tossicodipendente e del suo tentativo di recupero, una piaga sociale fino ad allora mai presentata. Entrambi i film vennero poi distribuiti senza visto di approvazione, aggiudicandosi un cospicuo successo al botteghino: queste vicende rappresentarono il primo doloroso colpo assestato al Codice in favore della libertà espressiva e di un più generale ammodernamento della censura.
La situazione che la cinematografia americana viveva negli anni successivi alla Guerra Mondiale, era il frutto di delicatissime circostanze combinate di fattori storici, sociali ed economici. L'esistenza del sistema censorio (nato ufficialmente nel 1934) era allo stesso tempo assurda e dovuta. Da un lato, infatti, troviamo una cultura imperniata su quella che si può correttamente indicare come "religione civile", un sentimento religioso di imprinting protestante, di natura così radicata da permeare gli strati culturali e sociali. Contemporaneamente, questa società così osservante affronta il continuo conflitto con la filosofia del liberismo come mentalità di vita. Ciò nonostante, è possibile individuare una zona franca nel campo di battaglia, una sorta di tregua che ha permesso al sentimento religioso di esistere in funzione di Adam Smith: ovvero il *Production Code*.
Il PC non nacque infatti per un'esigenza "morale", ma fu il frutto, principalmente, di una volontà di chiusura economica completa verso qualsiasi forma di fuga di capitali e guadagni oltre l'oligopolio consolidato. In altre parole, da un lato la legislazione censoria soddisfò i settori religiosi cattolici, in cerca di rivalsa dopo la piccola vittoria sociale ottenuta dal Puritanesimo con il Proibizionismo; sotto un altro punto di vista, il PC delegò il pieno controllo delle idee cinematografiche, nelle mani di pochi ed entro definite linee guida che riportavano ad essi, garantendo così il "circolo vizioso" della profittabilità e della narrazione in stile Hollywood Classica; in terzo luogo, nascosta dietro la giustezza morale dell'intervento censorio, risiedeva la volontà di scatenare forme di propaganda e di indirizzamento psicologico dell'opinione pubblica, come la routine pubblicitaria stessa prevedeva per tutte le altre aziende dell'immenso mercato liberistico americano.
Nonostante l'apparente finalità moralista del sistema, il Codice intaccava direttamente le libertà creative di ogni regista, che era costretto all'interno di un sistema di tematiche e di metodologie di trattazione uniformemente applicate, che a loro volta si riferivano ad un target di pubblico omogeneo. Il sistema era ben rodato e aveva dato vita ai successi della *Golden Age*, forte del fatto che le più grandi cinematografie concorrenti intanto se la sbrigavano con Guerre Mondiali, totalitarismi e censure politiche. Eppure Preminger non riuscì ad accettare tanto comodamente l'esistenza del sistema censorio, malgrado l'apparato ben consolidato di giustificazioni che ne perpetravano l'esistenza e l'evidente profittabilità garantita alle *Majors* e ai loro dipendenti. Tuttavia non poteva passare sopra al fatto che nel Paese che avrebbe dovuto essere il più libero al Mondo, il regista era un galeotto. Anzi, sosteneva con vigore il fatto che a libertà di espressione corrisponde democrazia e alla sua assenza corrisponde totalitarismo.

> I have always resisted film censorship because I believe that the right of free expression is something that we will lose if we do not defend it. Freedom of expression is so important because no totalitarian government has ever been able to exist without strict censorship[1].

In sostanza però, il potere economico del mercato liberista e le sue leggi avevano sfondato i confini del Sunset Boulevard, e tutti avevano l'obbligo di rispondervi indistintamente: aziende, artisti, religiosi. Il sistema censorio così rappresentava un corollario del profitto, anche se pubblicamente si presentava come esempio d'integrità e solidità morale.
Lo stesso Martin Quigley (uno tra gli autori del Codice Hays) nell'illustrare i nobili presupposti che avevano mosso la creazione del *Production Code*, si schierava "logicamente" a favore del *block booking*: moralmente, la pratica della distribuzione a blocchi venne giustificata come la possibilità di svincolare l'esercente dal diritto di scegliere la totalità dei film da proiettare; diritto che, secondo Quigley, si sarebbe esercitato, se fosse stato lasciato alla libera gestione, soprattutto nei confronti di quelle pellicole che "tirano" pubblico, quindi, potenzialmente illecite secondo il Codice di censura. Era ovvio, infatti, agli occhi del censore, che i proprietari dei teatri (e in questo momento si riferiva abbastanza direttamente a quei pochi indipendenti, non alle grandi catene che invece si legavano indissolubilmente alla produzione "fatta in casa" dalla loro *Major*) non avrebbero esitato a favorire temi proibiti pur di inseguire la redditività dell'opera. Il potere di determinare il carattere di ciò che veniva offerto all'esibizione doveva rimanere quindi nelle mani del produttore. Lo strumento del *block booking* equivaleva non solo ad una legittimazione commerciale del *Production Code*, ma anche ad un plotone difensivo contro l'inserimento stabile (se mai fosse potuta accadere questa fatalità) di produzioni indipendenti sul mercato; e in ultimo una fonte diretta di guadagni che consentì di perpetuare il meccanismo della concentrazione verticale e della censura stessa.

Ecco quindi che in queste condizioni, si stava caricando un ordigno terribilmente pericoloso: una bomba ad orologeria che avrebbe potuto esplodere in qualsiasi momento, perché l'energia creativa di tutta Hollywood restava intrappolata nelle maglie del *Production Code* e del sistema oligopolistico. Perfino Hays si dimostrò pienamente cosciente dell'instabilità del *Production Code* inserito all'interno di un Paese dalle caratteristiche libertine come gli Stati Uniti; perciò si avvalse dell'aiuto di una figura di polso come fu Joseph Breen, a capo del *Production Code Administration* (oggettivamente, uno degli uomini più potenti in assoluto nella storia di Hollywood). Ciò nonostante, la censura riscosse consensi nel primo periodo (fino alla metà degli anni Quaranta); dopodiché qualcosa cambiò, poiché, così come Freud ci insegna, il divieto produce desiderio. E a desiderio sociale corrispose domanda commerciale.

L'integrità morale di Preminger, come sottolineato, si distinse per un convinto senso di indipendenza dal potere. Assieme a ciò, non bisogna dimenticare che il suo cinema, il cinema dell'ambiguità, dell'indecisione, del *noir* e della musica, era un cinema per far pensare. In ogni film c'è qualcosa, più o meno evidente, con cui egli pretende di poter far uscire dalla sala lo spettatore arricchito di un input che gli permetta di proseguire il film nei propri pensieri.

> When I say "entertain" I mean (I often say this) not only to make audiences laugh or cry, but to make them think. Stimulating people to deeper thought, to broaden their outlook on the world, is the greatest entertainment really. [...]
> An obvious message is not entertaining, it is bad and silly; but if we teach people while getting them to listen, and they go away with something to discuss with their friends, that is more entertaining than just laughing[2].

Non può passare inosservata una così ferma e costante presa di posizione. Preminger ci ha sempre provato: anche in quelle opere la cui identità sembrava meno forte, c'era qualcosa, nelle immagini o tra le righe, che voleva denunciare, esprimere, fare presente. Perciò, se un regista che raggiunge piena consapevolezza del suo lavoro, che si sente spinto ad inseguire da un lato la libertà espressiva e dall'altro la necessità di far pensare, si trova inserito in un sistema come quello hollywoodiano, è ovvio che ad un certo punto della sua carriera senta la necessità di strapparsi di dosso la camicia di forza.

Ecco che abbiamo trovato la nostra bomba ad orologeria.

Dal mio punto di vista, però, Preminger non si stava limitando ad adempiere ad un impegno civile e sociale: ovvero, da un lato di certo inseguiva il suo sentimento democratico e civile; ma dall'altro, era anche pienamente cosciente di poter affascinare il pubblico e ottenerne il consenso, adoperandosi in una diretta sfida al Codice. Prima di tutto, infatti, egli era un abile comunicatore e conosceva i meccanismi di attrazione pubblicitaria.

La sua ottima capacità di "dare al pubblico ciò che vuole" è sintomo di una perfetta conoscenza dei moti sociali che attraversavano in quel momento gli strati popolari (la diffusione delle tossicodipendenze, ad esempio), insieme alla piena consapevolezza di quale incredibile forza trascinante avrebbe scatenato lo scandalo su quegli stessi settori. Egli scelse, consapevolmente, di sfidare il Codice perché stanco dell'esistenza di una forma implicita di anti-democraticità, ma in un certo senso usò le stesse armi della propaganda che i regimi avevano adoperato, per pubblicizzare la sua campagna, liberare le menti dei cinefili, e guadagnare in visibilità, fama e soldi. Quanto egli si dimostrò contro il sistema censorio, tanto egli era inserito nella macchina hollywoodiana con le sue dinamiche di conquista del pubblico.

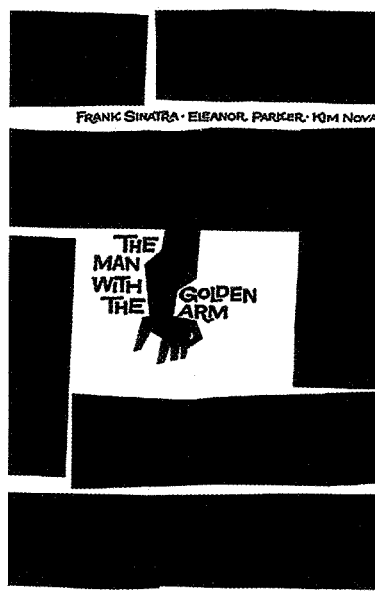
Ora, quello che bisogna domandarsi è: si può biasimare Preminger per quello che ha fatto?

Secondo il punto di vista di chi in Preminger ha notato un profittatore, egli avrebbe potuto, in un certo senso, fornire qualsiasi contenuto al pubblico, purché "eccessivo": ma l'esperienza di alcuni casi che hanno seguito il suo esempio, ha dimostrato come in realtà la forzatura non avrebbe portato al successo che lui ha raggiunto. Questo perché, l'ufficio di Breen non era assolutamente dell'idea di favorire film contro il Codice, e l'arguzia di *The Moon Is Blue* risiedeva propria nella sottile ambiguità, che rendeva il film passibile di due opposte interpretazioni: da una parte l'ammissione dell'esistenza nella società di una licenziosità dei costumi e delle abitudini (che tuttavia non implicava approvazione); dall'altra la condanna della stessa licenziosità "presupposta", poiché alla fine il bello e la buona si sposano e si redimono a vicenda. Quindi, non è possibile schierarsi così drasticamente affermando che Preminger in realtà cercava solo il contenuto proibito e l'oscenità dei dialoghi a scopi commerciali. Egli di certo trasportò sullo schermo una commedia che in teatro aveva già dimostrato di suscitare approvazione, ma la sua volontà era piuttosto volta a stimolare, stuzzicare, pungolare, la mente del pubblico, la pazienza di Breen e di tutto il sistema del *Production Code Administration*.

Inoltre, non è detto che il pubblico avrebbe accolto con entusiasmo anche soggetti più espliciti e meno legittimi per il Codice. È vero che il film può rappresentare una risposta ad un'esigenza di liberazione di impulsi inconsci, che automaticamente si creano nello spettatore. In altre parole, è proprio al cinema che tutta una serie di censure e inibizioni trovano uno sfogo, perché qui è possibile rappresentare tutto l'oscuro e il non detto che la vita quotidiana genera e alimenta. Accanto a questo però, abbiamo la gravante presenza di ciò che in ciascuno viene considerato moralmente ammissibile, quello che Freud indicava come Super Io. E non c'è dubbio che l'imprinting religioso e un celeberrimo, diffuso e comunemente accettato *Production Code* partecipino del "Super Io Cinematografico". Quindi il pubblico, per primo, si trovava ad affrontare una piccola battaglia interna, che a sua volta rappresentava una forma di personale ribellione verso uno schema imposto ma interiorizzato. Basti pensare a quanti parrocchiani si trovarono faccia a faccia coi propri sacerdoti all'entrata dei cinema, in un momento in cui la cultura conservatrice tentava il tutto e per tutto per mantenere l'integrità che aveva avuto fino a quel momento, malgrado le rivoluzioni mentali in corso. Ecco perché, in realtà, non era possibile fare affidamento totale sull'appoggio del pubblico. Il conflitto interiore che ogni individuo doveva affrontare, e che si sarebbe tradotto nell'acquisto del biglietto, era molto meno scontato di quanto alcuni, presupponevano. Vale a dire che non sarebbe bastato il richiamo al proibito per trascinare gli spettatori nelle sale, perché la tradizione esercitava un potere molto più forte, a cui non tutti erano disposti ad opporsi.

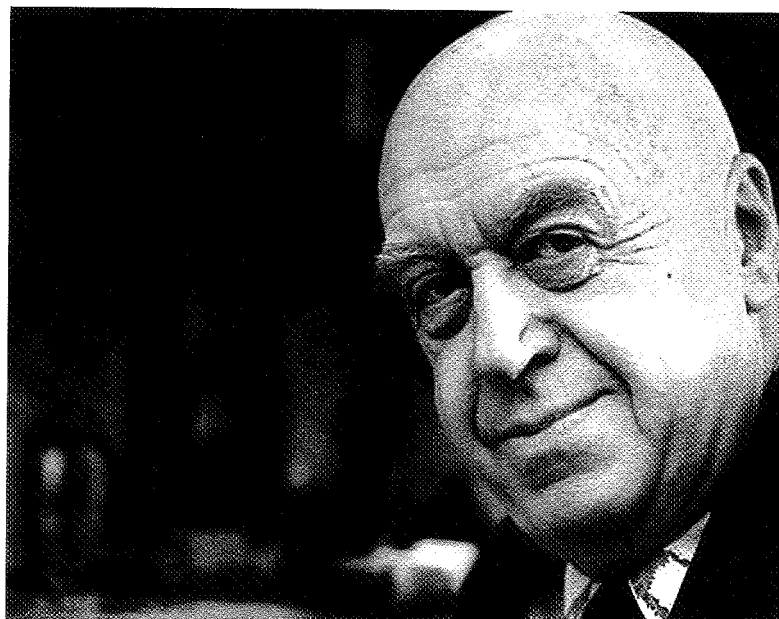
In questo modo, i film di Preminger hanno aiutato ad identificare quelle dinamiche sociali che, malgrado si stessero sviluppando nella comunità, non avevano ancora ricevuto un'adeguata ammissione, né opportuna offerta, né conseguente catarsi, in ambito cinematografico.

Sono fermamente convinta che la complessità del lavoro che Preminger ha svolto risenta in assoluto dei successi in qualità di produttore; infatti, l'oculata scelta dei temi da trattare e degli articoli del PC da sfidare, è frutto del lavoro piuttosto che di un artista, di un pubblicitario e di un produttore. La poliedricità di cui è propria la sua figura ci mostra la complessità di un mestiere che l'Austriaco ha svolto in un modo innovativo. Infatti, non è stata solo la sfida al *Production Code*, il primato dell'indipendenza dalla *Major*, il reintegro dei *blacklisted*, così come la preferenza per attori di colore su generi veramente e non casualmente *negro-movies;* ma è stata la scelta di ciascuno di questi caratteri in relazione all'attività registica, a rappresentare la sua fortuna. In particolare, Preminger è riuscito a sposare perfettamente il conseguimento della propria morale con una condotta produttiva vincente, garantendo impegno sociale e non deprecabile rientro economico.

Quindi sopraggiunge la necessità di rivedere la figura del regista alla luce di questo vincente criterio produttivo: la

sua azione di *metteur en scène*, e il valore artistico che possiede, diventa pubblicità e morale. Anzi, da un punto di vista estetico, c'è da pensare che risiedano proprio nella *mise en scène* le più grandi mancanze di Preminger, che linguisticamente ha scelto una tacita uniformità, mentre in tutti gli altri contesti produceva chiasso come una gallina inferocita.
Piuttosto, sarei per promuovere definitivamente la moralità come fonte d'indistruttibile energia vitale dei film: libertà espressiva come *mission* pubblica e sociale. Un regista cioè che aveva pienamente coscienza di ricoprire un ruolo utile alla collettività, quello del comunicatore, portavoce di valori positivi, e interprete di battaglie sociali. E allo stesso modo, ha dimostrato pubblicamente la considerazione dell'aspetto economico del suo mestiere. Tuttavia, l'attaccamento materiale non può passare come *conditio sine qua non*: c'è troppa sostanza sotto perché si possa considerare il suo impegno pubblico così superficialmente.
La sua regia è una "regia sociale", un lavoro rivolto alla collettività in cui la relazione con il messaggio e con il pubblico non è mai venuta a mancare. Non potrà esistere accusa peggiore di quella di formalismo da rivolgere a questo *metteur en scène* che ha sacrificato il linguaggio per poter essere universalmente fruibile e divulgabile. E cosa c'è di più artistico di una comunicazione così ben riuscita?
Dal mio punto di vista, Preminger ha il diritto di essere riabilitato per le doti che ci ha lasciato; e non importa se non tutti i suoi film siano dello stesso valore (come personalmente ritengo), perché contemporaneamente egli ha messo in ridicolo la censura e ha predicato per trent'anni a tutti i giovani di darsi una svegliata, prendere a due mani il proprio diritto di espressione, e farsi sentire da tutti quelli che li stavano imbavagliando. Il suo messaggio conta di più del mezzo con cui ha deciso di trasmetterlo, e conta anche di più della condotta privata più o meno ammirevole ch'egli ha adottato. Il suo messaggio è quello che rimarrà anche adesso che egli non può più difendersi di fronte alle accuse di magniloquenza, di presunzione, come di fronte anche a certi altri eccessivi elogi che allo stesso modo non fanno che sminuirlo.
Se l'attività del regista può avere un valore, questo valore risiede proprio nella capacità di trasferire delle conoscenze, di stimolare alla riflessione e di difendere allo stesso tempo il diritto di esistere dell'individuo, con tutto il suo equipaggio di accessori naturali: pensiero, parola, cultura, religione, orientamento sessuale, errori. Quindi Preminger va visto nella piena coscienza del periodo in cui egli ha operato, per capire il "valore storico" dei suoi film, senza voler esagerare in apprezzamenti, ma rivendicando semplicemente ciò che gli è dovuto; è da rivedere tutte le volte che qualcosa va storto per convincerci che qualcuno, prima di noi, ha stretto i pugni e accusato l'abuso di potere, e l'ha fatto partendo da un dimenticato paesino dell'Impero Austriaco più di cent'anni or sono.
Interpretare e non dimenticare, tramandare e riproporre, ecco cosa ci insegna l'opera di Preminger, a cui è permesso così di rimanere impresso nella storia del cinema in un posto del tutto insolito: non tanto per merito artistico, ma piuttosto per meriti politici, sociali, comunicativi e massmediologici.
Il personaggio pubblico del regista si sosteneva grazie alla battaglia morale che ha condotto, e la sua attività in tutti i settori è da sempre transitata attraverso questo filtro. Non potremo mai capire fino in fondo il valore di questa attività, che ha condotto a moti sociali, cambiamenti e aperture di occhi, se non consideriamo l'intero contesto e le dinamiche sociali in cui andarono maturando il suo linguaggio e i suoi film; e le sue battaglie non ci sembreranno mai lodevoli se non arriviamo a giustificare il connubio creato tra l'idealismo e la fruibilità commerciale della sua ribellione, ammettendo che le leggi del mercato di Hollywood costringono tuttora l'arte dentro un sistema economico e finanziario. La sua capacità di mediare gli ha permesso di combattere il sistema dall'interno, scalfendo lentamente il solido marmo che circondava il cinema americano.
Grazie al potente canale comunicativo che egli ha scelto di adottare, il cinema, il suo messaggio è oggi a disposizione di tutti e questo ci consente di rivivere le sue battaglie, reinterpretarle, sostenerle, e prenderne esempio.
Speriamo che a distanza di mezzo secolo non ci sia più bisogno di litigare per dire "mutande" al cinema.

Rita Andreetti

Note

1. Gene D. Phillips, "Both Sides of the Question. Otto Preminger", *Focus on Film*, n. 33, agosto 1979, p. 23.
2. Gerald Pratley, *The Cinema of Otto Preminger*, New York, Castle Books, 1971, pp. 106-107.

Otto Preminger

IV Biografilm Festival
Bologna, 11-15 giugno 2008

Pop Lives!

Costellato da eventi speciali, approfondimenti e anteprime, il Biografilm Festival – International Celebration of Lives giunge quest'anno alla sua quarta edizione e si rinnova con una giuria internazionale presieduta dallo scrittore Paul Collins, pur ribadendo la sua iniziale vocazione ad essere, nelle parole del suo ideatore e direttore artistico Andrea Romeo, lo spazio della celebrazione di "exempla che abbiano saputo resistere all'erosione della storia, e vite che abbiano meritato di essere raccontate"[1].
La selezione ufficiale del concorso ha offerto 10 film (selezionati su oltre 300 titoli) che affrontano la ricostruzione biografica con strumenti e stili molto diversi tra loro, ma sempre coinvolgenti ed appassionanti, tra gli altri biografie famigliari (*Hear and Now*, Irene Taylor Brodsky, 2007), ritratti di artisti (*Glass: A Portrait of Philip in Twelve Parts*, Scott Hicks, 2007), racconti polifonici (*Les Lip, l'imagination au pouvoir*, Christian Rouaud, 2007) e biografie musicali (*Joy Division*, Grant Gee, 2006).
A fianco della selezione ufficiale, un ricco programma è stato presentato anche nelle retrospettive, in particolare "Being Charlie Kaufman", dedicata al lavoro del brillante e visionario sceneggiatore americano di cui sono stati riproposti tutti i film, e "Pop Lives! Warhol, le sue superstar e la Factory", dedicata al fermento della New York di fine anni Sessanta, quando alla corte del re della Pop Art Andy Warhol, presso la leggendaria Factory, si riunivano i più creativi e rivoluzionari artisti di quegli anni.
La retrospettiva dedicata a Warhol e alla Factory, curata da Sergio Fant, ha permesso agli spettatori di immergersi nel clima irripetibile dei mitici anni Sessanta, sospesi tra creatività e dipendenze, tra eccessi e fervore artistico, e dove le vicende umane e personali dei protagonisti si intrecciano inevitabilmente con i movimenti e le correnti che ben rappresentano quegli anni (dalla pop art al graffitismo, dal punk alla street art).
Uno straordinario documento presentato al festival è il film di John Palmer e Davis Weisman *Ciao! Manhattan* (1972) che mette in scena, in un indecidibile mix di realtà e finzione, la fine del sogno anni '60 e della fase comunitaria della Factory. Il film ripercorre dunque la storia di quel periodo e dei suoi protagonisti attraverso una biografia di colei che fu la musa di Andy Warhol, la fragile Edie Sedgwick, modella e attrice, eletta "ragazza dell'anno" dall'*Herald Tribune* nel 1965 e alla cui figura si è ispirato di recente il regista George Hickenlooper per il film *Factory Girl* del 2006, dove Edie è interpretata da Sienna Miller.
Realizzato mettendo in scena materiali d'archivio e ricostruzioni fiction, il film è un viaggio allucinato nella cultura della New York di fine anni Sessanta, di cui la Sedgwick è divenuta una vera e propria icona, nonché una biografia psichedelica di questa giovane donna, morta a soli 28 anni nel 1971, pochi mesi prima dell'uscita del film. Il film risente della sua difficile gestazione, incominciata con riprese in bianco e nero nel 1967 e terminato, con riprese a colori, solo nel 1971 tra numerosi impedimenti, tra i quali l'arresto per traffico di droga di uno dei suoi protagonisti, Paul America, altra superstar warholiana di quegli anni.
Come ricorda Matteo B. Bianchi, *Ciao! Manhattan* fu definito dal *Village Voice* "il *Quarto Potere* della drug generation" e da *Time Out* "un incrocio fra *Mondo Cane* e *Easy Rider*" e rappresenta "un documento prezioso e struggente per ricordare un'icona, la cui parabola è la vera e propria metafora di un'era"[2].
L'alter ego di Edie nel film, Susan, è seguita durante i suoi tumultuosi anni newyorkesi, dominati dalla figura di Warhol che Susan/Edie accusa di essere colui che l'ha trascinata nel baratro delle droghe pesanti. Le registrazioni audio dei racconti di Edie sui suoi anni alla Factory vengono affiancate a clip dello script originale del film del 1967, integrate come flashback e visioni all'interno delle immagini di una Susan/Edie al colmo della sua decadenza, il corpo segnato dalla magrezza e dai lividi, lo sguardo vacuo e l'eloquio farneticante sotto l'effetto di stupefacenti e barbiturici. La perfetta coincidenza tra la storia di Susan e quella di Edie rende il film particolarmente disturbante e inquietante, fino al commovente finale in cui viene mostrato il ritaglio di giornale che annuncia la morte di Edie (non di Susan) con il titolo "Edie, Andy's star of '65, is dead at 28", marcando così l'impossibile separazione tra il destino del personaggio finzionale di Susan Superstar e quello della sua interprete Edie Sedgwick.
A corroborare il ricordo di un periodo così fervido e al tempo stesso così pesantemente ricco di devastazione, disseminato dei cadaveri di tanti artisti stroncati dalla droga o, in anni più recenti, dall'AIDS, ci pensa anche un altro film presentato al Festival, *Face Addict* (2005), diretto dal fotografo e cineasta Edo Bertoglio, di cui Biogra-

Face Addict

film ospita anche una mostra fotografica. A Bertoglio, che è tra i più importanti esponenti della *downtown scene* newyorchese dei primi anni Ottanta, spetta il compito di ricostruire sul filo dell'autobiografia uno scenario irripetibile, il cui collante è rappresentato, ancora una volta, dalla poliedrica figura di Andy Warhol, artista, mentore e punto di riferimento per tutti i giovani dell'epoca.
Con grande umiltà e discrezione, Bertoglio ricostruisce i meriti e le debolezze di una intera generazione, ripercorrendo le tappe della sua vita newyorchese attraverso le tracce rappresentate dalle sue splendide fotografie.

> Il "drogato di facce" arrivato a New York nel '75 e fuggito nel '90 fa raccontare agli ex "egomaniacs and drugaddicts" la frenesia di un momento in cui i tetti di Coney Island si trasformavano in set fotografici. La Factory warholiana, la sperimentazione musicale della New Wave, le live performance. E la droga. C'è chi si è integrato, chi è malato, chi si è ritirato in provincia, chi ne è uscito, da resistente, come il violinista Walter Steding[3].

Ricordando con precisione volti e luoghi in cui si ambientava la vita artistica di quel periodo, Bertoglio ripercorre con malinconia le stesse strade in compagnia degli amici di allora, assieme ai quali omaggia la memoria di chi non c'è più (Jean-Michel Basquiat tra gli altri) e sottolinea la grande forza di volontà di chi è ancora in piedi, invecchiato e segnato dalle droghe, ma ancora capace di comunicare emozioni attraverso la propria arte (John Lurie, James Nares). Bertoglio si fa allora narratore e protagonista di una vicenda che è personale e collettiva e che restituisce, a chi quegli anni non li ha vissuti, il forte senso di comunità e di condivisione che ha caratterizzato una stagione così straordinariamente libera, creativa eppure così tragicamente conclusa.

Veronica Innocenti

Note

1. http://www.biografilm.it/2008/storia_biografilm.php.
2. Matteo B. Bianchi, "*Ciao! Manhattan*: celebrazione postuma di un'icona Sixties", 16 ottobre 2003, http://www.dispenser.rai.it/showB.php?id=1021.
3. Raffaella Giancristofaro, *Film Tv*, n. 47, 22 novembre 2005.

LXI Festival de Cannes
Cannes, 14-25 maggio 2008

I divi

Se una delle ragioni mediatiche di un festival è la presenza in loco delle *star*, Cannes 2008 si è contraddistinta per il loro riassorbimento dentro gli schermi. O meglio: poche volte come quest'anno si è registrata una tale inflazione di film costruiti intorno alla *star* – non necessariamente in senso cinematografico, quanto come "icona pubblica di immensa risonanza".
Col suo apprezzabile *Maradona*, Kusturica chiude un decennio di film sbagliati, esibisce finalmente la propria impotenza a costruire un universo zingaro-vitale-eccessivo-grottesco, impotenza data dal fatto che esso *è già lì*. È già nel personaggio che vince i mondiali e vendica le Falkland con un gol di mano, che indulge nella droga e nelle farneticazioni simil-politiche, che mette Napoli in stato d'assedio quando ritorna dopo anni. Non resta allora che *documentare*, arrendersi tuttalpiù a segnalare gli inquietanti parallelismi tra il Pibe e la sua filmografia, constatare in un pub argentino che è la sua coreografia palla al piede (non quella di una regia furbissima) a poter distogliere l'attenzione dei clienti dal circuito cibo-sesso. Peccato che il lato "Manu Chao" e le ruffianerie alla fine prevalgano. James Toback invece ingaggia con *Tyson* un vero match. Davanti a uno che è cinema anche solo per come parla, per come modula insieme lacrime, bestemmie, catatonia e slang, si tratta di lavorarlo ai fianchi a forza di *split-screen*, remissaggi ardimentosi delle sue frasi, materiali di repertorio, piani-sequenza, scelte strutturali affettuosamente tendenziose (lungo tributo al primo coach, Don King non esiste o quasi). Toback sa rendere toccante la splendida contraddittorietà dell'amico Mike Tyson non risparmiandogli niente.
Tutto sommato, c'è più Che Guevara in questi due personaggi (perché tatuatogli addosso) che nel biopic di Soderbergh. Le intenzioni sono ottime: svuotare un personaggio incandescente fino a renderlo un giunco al vento (l'unica soggettiva è quando lui muore), totalmente anonimo, e costruirgli intorno una narrazione ancora più amorfa, una massa inerte più televisiva della televisione, una curva parabolica *rise-and-fall* e basta. La realizzazione è altresì molto buona, ma questa entropia vaporosa mascherata da film 4 ore e mezza non le regge. All'opposto, *Il divo* di Sorrentino, in cui l'impersonalità andreottiana non è il fine (come per *Che*), ma il giocattolo da smontare, come fa Servillo. Né *rise* né *fall* ma sempiterna autoconservazione autoimmunitaria di un potere (paraecclesiastico), che si serve della vita come un farmaco contro la vita stessa. L'etica e l'estetica vengono sacrificati, disintegrati l'uno contro l'altro: è il tonitruante stile di Sorrentino, che si autoalimenta dalle ceneri dell'Impegno e del Kitsch in simbiosi coi capisaldi andreottiani di sempre, la deformità e l'ironia. Ma poi etica ed estetica riemergono sotto forma di sintomi (Moro, De Gasperi, la pittrice, Mary Gassman...) e il circolo autoimmunitario ricomincia sempre uguale...
Chi cambia sono i contadini di Depardon, che con *La Vie moderne*, ritornando sugli stessi luoghi e le stesse facce filmate dieci anni prima, documenta l'inesorabile sterminio della civiltà agricola, ricercandolo sulle rughe del suo ruspante e già noto *stardom* di anziani, e nello spaesamento dei giovani, esplorati da una macchina da presa che si denuncia continuamente. Non solo Depardon interviene ripetutamente in prima persona, ma le sue interviste insistono sempre sullo sguardo in macchina per consegnare la flagranza del gesto, della parola, della fisionomia non alla "realtà", ma immediatamente al dispositivo che la coglie, che dunque non solo pazientemente indugia e attende si producano da soli, ma si autodenuncia come complice ideologico di quello sterminio, di quella "ghettizzazione nel pittoresco". Attraversato l'oceano, un altro microcosmo di *star* in pericolo: il Chelsea Hotel. Abel Ferrara in *Chelsea On The Rocks* ne filma stanze e corridoi con occhio liquido e mobile, tanto da far sembrare spettrali le sue architetture. Perché tanti indugi sugli spazi puri e semplici? Perché Ferrara insiste sullo statuto fisico dell'immagine, così incerto e malfermo, testimone della natura "porosa" e friabile dello spazio (la sua amata sovrimpressione...), in cui possono materializzarsi gli spettri della fiction (la ricostruzione degli ultimi giorni di Sid Vicious), come pure incontri imprevisti (Milos Forman lungamente intervistato che si ferma a parlare con questo e quello) o quell'"eccesso cristallizzato" che sono le (qui abbondanti) *star*? Perché Ferrara gira un appello per salvare l'Hotel dalla nefasta nuova gestione, irreggimentata managerialmente, lontana da quell'utopica economia alternativa degli inizi, in cui artisti e celebrità pagavano conti impagabili *con dei quadri*. Unica sostanza più immateriale del denaro, l'immagine è oggi l'unica utopia capace di fronteggiare l'onnipotenza dell'economia con le sue stesse armi, e Ferrara gira una delirante e lucidissima propaganda per questa economia alternativa.

Altro lucidissimo delirio, *La Frontière de l'aube*, in cui Philippe Garrel ricapitola il nucleo del suo autobiografismo (incontro con una donna bellissima che si autodistrugge anche per colpa del cinema + imborghesimento e paternità vissuti con sgomento e timorosa fiducia). Sempre la stessa impasse che ritorna film dopo film. Queste "forche caudine dell'eterno ritorno" Garrel le fa attraversare stavolta al figlio neo-*star* Louis; prima "Il Figlio" nel disperato sistema garrelliano era "La Speranza": adesso invece è lui vittima elettiva della vita. Il sistema e la sua deviazione coincidono: per questo Garrel crede ancora più testardamente alla deviazione, alla necessità etica dell'artista a mettersi in ridicolo (esattamente come il suo personaggio rincorre oltre la morte la donna pazza che si è uccisa per lui e che gli appare sullo specchio), a fregarsene del racconto (ridotto a un collage di istanti significativi bloccati nell'indugio) per attaccarsi strenuamente alle pelle del visibile (a quel suo specchio che è la pellicola...) e alle sue fugaci apparenze fotografiche, attoriali, fisiognomiche, al loro fragile e magico sussurro subito spento...

A proposito di magia, *My Magic* di Eric Khoo è storia semplicissima di un padre fallito che per mantenere gli studi del brillante figlio si fa umiliare (e sfruttare per traffici loschissimi) nel localino notturno dove svolge giochi di prestigio, è esile anche nello stile ma non teme né la tragedia, né la morte, né scene di tortura assai cruente. La scarna, asciutta essenzialità della regia non è un giochino facile, ma è un patto di chiarezza con lo spettatore, che può così condurre indenne nella seconda parte lungo pendici melodrammatiche e fantastiche anche spericolate. Il mondo come un inferno che solo l'astrazione del segno, che sia quello filmico o la fuggevole suggestione di un gioco di magia (su cui Khoo indugia a lungo), può rendere sopportabile.

Una delle maggiori sorprese del Concorso, insieme a *Waltz With Bashir* dell'israeliano Ari Folman, che utilizza un'animazione alla *Waking Life* (Richard Linklater, 2001) per andare molto più in là: per tessere un complesso discorso bergsonian-freudiano sul trauma, sulla memoria, sull'ebraica iconoclastia e sull'immagine, intorno alla propria esperienza di "quasi-testimone" di Sabra e Chatila. Si sta sempre lì col fucile spianato per aspettare Folman al varco, e invece no: con perfetta consapevolezza il teorema arriva fino in fondo, non fa una grinza e permette al finale avvento delle immagini "vere" di repertorio di essere non il facile mezzuccio che avrebbe potuto essere, ma una conclusione formale e logica inoppugnabile. Non facile, ma densissimo e di enorme interesse.

E invece ha vinto Cantet, con un film orribile (*Entre les murs*), che tenta molto maldestramente di mescolare Philibert e Kechiche in una scuola di periferia e affonda in stucchevoli fintissimi verismi. Pazienza, può capitare anche alle giurie più accorte, specie se gli altri premi, come quello per la regia al grande Nuri Bilge Ceylan (oltre che la messe italiana), sono strameritati. E soprattutto se il film nettamente migliore del festival (a pari merito con Straub che però era alla Quinzaine) era comprensibilmente "non premiabile": è *Changeling* di Clint Eastwood, ed è già il film dell'anno.

Marco Grosoli

La Frontière de l'aube

Waltz With Bashir

X Udine Far East Film Festival
Udine, 18-26 aprile 2008

Fra documento ed iperrealtà: l'Estremo Oriente visto da Udine

Sin dalle sue origini il Far East Film Festival ha proposto una politica culturale cosciente ed aggressiva, tesa a fornire alla sua frastagliata *audience* una formula identitaria forte, in larga parte fondata sul rilancio del popolare attraverso il postmoderno o forse, a veder meglio, sul mascheramento del postmoderno attraverso la mistificazione del popolare. Infatti, sebbene il FEFF si presenti (e si autorappresenti) come "il più grande festival del cinema popolare asiatico" sul territorio nazionale (come si legge sul manifesto pubblicitario della decima edizione), la logica culturale che ne informa il programma e ne regola i criteri di selezione è, a nostro avviso, squisitamente postmoderna, a partire dall'assunto jamesoniano della "cancellazione del confine (essenzialmente moderno-avanzato) tra la cultura alta e la cosiddetta cultura di massa"[1]. A ben vedere sono due gli ingredienti essenziali della ricetta del FEFF: la frammentazione schizofrenica della sua offerta filmica (che rifugge qualunque rigida categorizzazione sociologica, ancor prima che estetica, e si offre alla "riscrittura conativa" dello spettatore), ed il programmatico rovesciamento del *kitsch* nel *cult* (teso per esempio a trasformare i *pinku eiga*, cioè i *soft porn* nipponici di qualità spesso mediocre – e anche quest'anno presenti in programma – in pratiche testuali quasi avanguardistiche); questi due ingredienti costituiscono degli aspetti precipui della situazione culturale postmoderna[2], ben più che dell'orizzonte sociodiscorsivo del popolare di cui, anzi, contraddicono la spinta "ecumenica". Non a caso, è difficile ravvisare nel programma della decima edizione un robusto *trait d'union*, atto cioè a coniugare, al netto della diversa provenienza geografica dei film, comunanza dei pubblici e *medietas* dei discorsi[3]. L'"isterica molteplicità" della selezione, pure aperta ai più disparati investimenti esegetici, si sottrae ad ogni tentativo di ricondurne i frammenti ad un principio d'unificazione comune, che imbrigli in una denominazione esteriore (citiamo a getto) gli oggetti più disparati come: la severità bressoniana del cinese *Ta Pu* (Wei Wang, 2007), la decantazione melodrammatica del giapponese *Gaichi Boy* (Norihiro Koizumi, 2008), la cronaca zavattiniana del filippino *Casket For Rent* (Neal Tan, 2007) e l'ipermediazione aneddotica dell'hongkonghese *Trivial Matters* (Pang Ho-cheung, 2007), la pulviscolare demenzialità di *Quickie Express* (Dimas Djayadiningrat, 2007) e la compattezza marziale del vietnamita *The Rebel* (Charlie Nguyen, 2007).
Tuttavia, qualora cercassimo delle linee di coerenza all'interno del magma postmoderno del FEFF, e ci accontentassimo di rimanere su un piano di astrazione sistemica, potremmo rintracciarle nell'emergenza ricorsiva di due opposte polarità discorsive, atte a fungere da campi gravitazionali per costellazioni testuali eteroclite ma accomunate da strategie enunciative assimilabili. Il programma di questa edizione manifesta una tendenziale contrapposizione fra film a "vocazione documentativa" (nell'accezione kracaueriana), che vivono in stretta osmosi con la realtà sociale di riferimento, di cui intendono radiografare cristallizzazioni e mutamenti in atto – come *Love of Siam* (Chookiat Sakweerakul, 2007) o *Gone Shopping* (Wee Li, 2007) – tutti giocati sulla presentazione *sub specie comoediae* dei conflitti che gestiscono la costruzione o la decostruzione del soggetto all'interno delle comunità d'appartenenza; e film a "inclinazione iperreale" (nell'accezione baudrillardiana), che dalla realtà sociale, invece, tendono ad "emanciparsi", per chiudersi nel proprio spettacolare rispecchiamento – come *Sparrow* (Johnnie To, 2008) o *Going By the Book* (Ra Hee-chain, 2007), il primo avvitandosi nella sua squisita maniera, tutta interna all'autopromozione autoriale, il secondo trasformando un paradossale assunto narrativo in sottile riflessione metafilmica. Una contrapposizione, diremo, epistemica e tutt'altro che esclusiva delle sole latitudini orientali (ma, anzi, forse globale, o glocale), che il FEFF ha in un certo senso catalizzato, permettendone una più comoda osservazione in vitro.
Da un lato, ci troviamo di fronte a discorsi ad alto gradiente referenziale, radicati in forme narrative compiute, che impiegano strutture di genere "forti" per rappresentare un universo fenomenico in tumulto: *Happiness* (Hur Jin-ho, 2007) e *The Happy Life* (Lee Joon-ik, 2007), per esempio, pur nelle loro vistose differenze generiche (sorta di "melodramma sanitario" il primo, "commedia rock" il secondo), sbozzano un ritratto impietoso del maschio coreano di mezza età, immaturo, velleitario, egocentrico, che nella regressione (psicologica o biologica) vede l'unica possibilità di uscire dalla gabbia dei valori culturali precostituiti. *Lucky Dog* (Zhang Meng, 2007), *The Other Half* (Lin Lisheng, 2007) e *PK.COM.CN* (Xiao Jiang, 2008), ciascuno attraverso modalità stilistiche diverse (placidamente realistiche nel primo, ellittiche nel secondo, baroccamente intermediali nel terzo), riflettono sul lutto della collettività socialista in una Cina in piena riconversione, in cui i soggetti più deboli (pensionati, donne nubili o vedove, adolescenti) stentano a trovare una precisa collocazione sociale.
Dall'altro lato, abbiamo a che fare con discorsi ad alta valenza metalinguistica, spesso accerchiati da una fitta rete di rimandi inter ed ipertestuali, che utilizzano i generi come depositi linguistici "aperti" – da cui attingere frammentariamente per produrre spettacoli filmici centripeti – tesi ad imbrigliare lo spettatore in un "bozzolo" audiovisivo. *Kala Malam Bulan Mangambang* (Mamat Khalid, 2007), *Resiklo* (Mark A. Reyes, 2007), *In the Pool* (Miki Satoshi, 2005) e *Run Papa Run* (Sylvia Chang, 2008) giocano in modo più o meno esasperato a trasfondere i generi l'uno nell'altro, tendendo non tanto ad impostare un cosciente processo di "generificazione", quanto a realizzare un'operazione di mera accumulazione ludica, che nei casi peggiori (come *Kala Malam*, che unisce il noir all'horror alla fantascienza) raggiunge pericolosi livelli di tossicità. Dal canto loro, infine, molti titoli della selezione giapponese – *L change the WorLd* (Hideo Nakata, 2008), *Always – Sunset on Third Street 2* (Yamazaki Takashi, 2007), *Funuke, Show Some Love You Losers!* (Yoshida Daihachi, 2007), *Crows – Episode 0* (Miike Takeshi, 2007) – operano una sorta di messa in abisso intermediale del manga, utilizzandolo non tanto come una piattaforma narrativa da riattualizzare, ma come un partner mediatico con cui entrare in una fitta "competizione intersemiotica", raggiungendo nei casi migliori (*Funuke, Crows*) interessanti declinazioni traduttive.

Federico Zecca

Going By the Book

The Happy Life

Investigating women's breaking strength

Shadows in the Palace (*Gungnyeo,* Kim Mi-jeong, 2007)

L'anteprima italiana del lungometraggio d'esordio della cineasta coreana Kim Mi-jeong, avvenuta durante la decima edizione del Far East Film Festival, assume come *milieu* la reggia della dinastia Joseon ed il suo immediato circondario. L'opera è una miscellanea postmoderna di generi, alcuni dei quali solitamente poco frequentati dalle autrici di cinema (le quali in un universo – a mio avviso – tendenzialmente sessista come quello dell'industria cinematografica, non trovano sufficienti occasioni di piena e libera espressione). Dramma storico, giallo, *noir* ed *horror* convivono in questo palazzo dai mille ambienti ed imprigionano un mondo popolato quasi esclusivamente da figure femminili. Questa Città delle Donne tradirà la preistorica missione di una società gilanica di accoglimento e solidarietà mutuale, per abbracciare il modello dominatore[1] di una società androcratica che distorce la sessualità femminile[2], dove "il principio regolatore [...] è che la razza umana è essenzialmente maschile, quella femminile è una semplice appendice, purtroppo necessaria allo scopo riproduttivo. La conseguenza naturale di questa nozione è l'eliminazione del femminile da tutti i processi sociali"[3].

In *Shadows in the Palace* la coscienza femminile precipita nell'abisso di una camera da letto regale; qui l'unione donna-uomo abdica al piacere in favore del sesso imitando meccanicamente, sollecitate da una visuale limitata e voyeuristica, le dinamiche copulative, e mutila sé stessa in un rituale punitivo. Superare quindi il confinamento in questo *status* vuol dire intraprendere un percorso salvifico, utile al personale affrancamento da una condizione di schiavitù. Chun-ryung (Park Jin-hee), la dottoressa di corte, fa assurgere a cifra del proprio riscatto la perigliosa indagine che conduce e vi trasferisce un desiderio di vendetta sopito nella "foresta sotterranea" della propria autoconservazione. Nell'identificazione con la vittima, Wol-ryung (Seo Yeong-hie), fa germogliare il seme di una personalità non domata che trafigge le consuetudini del Palazzo, oltrepassando gli intrighi e le alleanze cospiratrici per cercare un'alleanza profonda con il proprio simile: un legame che va oltre la vita ed unisce, quasi in un patto di sangue, la carne di Chun-ryung con l'epidermide rigenerata della concubina reale Hea-bin (Yun Se-ah) – reincarnazione di Wol-ryung, resuscitata dal mondo dell'aldilà per riprendersi la propria rivincita. La *detective story* ingloba al suo interno, come in una serie di *matrioška*, gli indizi fuorvianti che sorreggono la *suspense*. Niente si mostra per la sua vera natura. La realtà è una perenne finzione dove animi e sentimenti recitano protetti della maschera che s'indossa. Il raccordo tra presente e passato irrompe sullo schermo (in un flashback preceduto da suoni extradiegetici di raccordo). Passato e presente si fondono e confondono fino a suggerire una comunanza di destini, una spirale distruttiva che per alcune fortunate damigelle di corte può essere vinta con caparbietà e costanza nella ricerca della verità o della vendetta. La passione amorosa non ha diritto all'espressione verbale in questo universo soffocante: la sua esplicitazione è demandata al segno della scrittura trasferito dal foglio al ricamo dorato cucito sulla pelle. Ogni ideogramma trasuda sangue e s'inscrive in un quadrato che è simbolicamente la raffigurazione grafica della chiusura del mondo descritto da Kim Mi-jeong. Quest'ultima sceglie di bandire il facile ammiccamento erotico nello sforzo di ricostruire l'ambientazione del palazzo, ed inserisce nella trama del racconto un elemento inatteso, come quello del soprannaturale. Questo fattore, partito in sordina all'incirca a metà del film, si pone come elemento essenziale nell'economia del *plot*: una macchia scura dilagante che costruisce il dissenso muto a quella spietata società medievale; una ribellione terribile che avvolge e stritola il nemico in cerca della libertà.

Piera Braione

Note

1. Per la sostanziale differenza tra modello "mutuale" e "dominatore" e per la terminologia riferita alle società "gilanica" e "androcratica" cfr. R. Eisler, *The Chalice and The Blade. Our History, Our Future*, San Francisco, Harper Collins, 1987 (tr. it., *Il Calice e La Spada. La presenza dell'elemento femminile nella storia da Maddalena a oggi*, Milano, Frassinelli, 2006).
2. Cfr. Riane Eisler, *Sacred Pleasure. Sex, Myth, and the Politics of the Body - New Paths to Power and Love*, San Francisco, Harper Collins, 1996.
3. Eva Keuls, *The Reign of the Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens*, Berkeley, University of California Press, 1993, cit. in R. Eisler, *Sacred Pleasure*. cit., p. 111 (trad. mia).

Shadows in the Palace

Note

1. Fredric Jameson, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989, p. 10.
2. Cfr. Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, pp. 9-28 e 67-90.
3. Cfr. Mariagrazia Fanchi, "Accoppiamenti giudiziosi. Gli studi culturali e il problema della periodizzazione", in Enrico Biasin, Roy Menarini, Federico Zecca (a cura di), *Le età del cinema*, Udine, Forum, 2008.

Berliner Schule: uno sguardo al cinema tedesco

Ferrara, 16-28 aprile 2008;
Bologna, 22 aprile-6 maggio 2008

Dopo essere stato uno degli esempi principali del cinema d'autore europeo dagli anni Sessanta agli anni Ottanta, il cinema tedesco recente si è invece contraddistinto per la prevalenza di grosse produzioni. Film come *La caduta* (*Der Untergang*, Oliver Hirschbiegel, 2004), *Rosenstrasse* (Margarethe von Trotta, 2004) o *Le vite degli altri* (*Das Leben der Anderen*, Florian Heckel von Donnersmarck, 2006), hanno infatti come minimo comune denominatore la tendenza a confrontarsi con la storia tedesca all'interno di confezioni spesso anonime ma capaci di attrarre grandi platee europee e americane.
Questa considerazione ha spinto gli organizzatori a dedicare una retrospettiva, svoltasi tra la fine di aprile e l'inizio di maggio a Ferrara e Bologna, a un movimento che viceversa si colloca pienamente in seno al cinema d'autore: la *Berliner Schule*. Il nome, un'etichetta imposta dalla critica ma che i suoi protagonisti hanno saputo utilizzare con una certa abilità, fa subito pensare alla Deutsche Film und Fernsehakademie di Berlino, eppure solo pochi membri del gruppo l'hanno effettivamente frequentata; il loro principale centro di aggregazione è invece costituito dalla rivista *Revolver*, fondata nel 1998 e giunta senza interruzioni al decimo anno di attività. Si tratta di una pubblicazione composta prevalentemente da interviste a cineasti, scelti tra gli esempi più significativi del panorama autoriale contemporaneo. Sulle sue pagine si è così formata una generazione di registi per lo più trentenni, legati da un'etica e un'estetica dell'immagine comuni.
Sul piano tematico, ciò che contraddistingue i sei film proiettati nella rassegna è la centralità della rappresentazione dell'ambito familiare: ciò testimonia la volontà del gruppo di affrontare la realtà della Germania contemporanea partendo da dati quotidiani, piuttosto che da una dimensione esplicitamente politica. Tuttavia ciò insinua negli esiti meno incisivi (come *Montag kommen die Fenster*, Ulrich Köhler, 2006; *Falscher Bekenner*, Cristoph Hochhäusler, 2006, viziato da una sceneggiatura frettolosa) una sensazione di già visto che pervade gli aspetti più pesanti dello stile e della confezione: l'estetica della *Berliner Schule* privilegia infatti una messa in scena minimalista fondata sui silenzi, sulle attese e sulla parsimonia in materia di luci e tagli di montaggio. Elementi che, pur evidenziando la volontà di un approccio bressoniano alla materia trattata, da un altro punto di vista rischiano di scivolare nel sostanziale conformismo che coinvolge gran parte del cinema d'autore europeo (e non solo) degli ultimi quindici anni, quasi che la sottrazione debba essere di per sé un viatico morale. Non a caso, escono vincenti dalla rosa di film proiettati o quelli che si distinguono per un approccio massimalista, che supera l'ambito familiare per entrare con forza in tematiche al contempo urgenti e universali, o quelli che investono con particolare attenzione sulla modulazione del racconto. La prima tendenza può essere rappresentata da *Schläfer* (Benjamin Heisenberg, 2005), storia di un ricercatore chimico chiamato dal governo a reperire informazioni su di un collega mediorientale sospettato di terrorismo: il film, seguendo la crisi di coscienza del protagonista, ci dimostra come in determinati momenti storici sia facile far leva sul sospetto razziale per liberarsi di un concorrente scomodo. La seconda tendenza può invece essere esemplificata da *Milchwald* (2002): l'esordio di Hochhäusler racconta la storia dell'abbandono di due bambini, da parte della matrigna, nelle campagne ai confini con la Polonia. Il film sfrutta con abilità le suggestioni favolistiche che la vicenda può evocare (in primo luogo *Hänsel e Gretel* dei fratelli Grimm), utilizzandole per trasfigurare la descrizione degli spazi desolati ai due lati del confine. In questo modo il rapporto con il quotidiano e la dimensione mitica del racconto vivono uno scambio perpetuo.
Tuttavia l'autore che si distingue per personalità e risultati è Christian Petzold. Più anziano rispetto agli altri membri del gruppo, dimostra di possedere una cultura cinematografica più ampia ed eterogenea al servizio di un'estetica che non sente l'obbligo di cercare sicurezze in un esibito giansenismo. Anzi, nel suo terzo lungometraggio *Gespenster* (2005) corre il rischio opposto, complice una produzione levigata e una rappresentazione estetizzante degli amori saffici della giovane protagonista. Tuttavia, il film successivo è già un capolavoro: *Yella* (2007) racconta la storia di una giovane donna che, dopo aver subito un incidente d'auto insieme all'ex marito, tenta di rifarsi una vita ad Hannover lavorando per un misterioso agente di *consulting* con il quale intreccia una relazione; ma mentre tutto sembra andare per il meglio, la protagonista viene perseguitata da strane sensazioni e presenze. Il film è costruito sul canovaccio di un celebre B-movie, *Carnival of Souls* (Herk Harvey, 1962), che viene citato esplicitamente ed è a sua volta ispirato alla novella di Ambrose Bierce *Accadde al ponte di Owl Creek* (*An Occurrence at Owl Creek Bridge*, 1891). Petzold spoglia il modello horror della sua semantica (fantasmi, edifici stregati), per lasciarne intatta solo la struttura: in questo modo, sull'archetipo dell'anima che tenta di crearsi una nuova vita anche se è già morta, si inserisce la metafora di un capitalismo che vuole andare avanti senza capitali, nel quale la speculazione tende ad escludere il concetto stesso di produzione. La protagonista, infatti, tenta di trovare il denaro per aiutare l'ex marito a costruire un aeroporto a Wittenberge ma, apprendiamo poi, esso non verrà mai costruito; intanto l'amante di lei pratica lo strozzinaggio nei confronti di ditte che tentano di sopravvivere anche se i loro brevetti sono ormai superati. Non a caso, in un film in cui la non-vita si riflette nella non-economia del mercato contemporaneo, tra tutte le banconote messe in scena nel film le uniche che diegeticamente appartengono al piano della realtà sono quelle del padre di Yella: un anziano artigiano che viene da un'epoca nella quale la base dell'economia era la reale produzione di beni.
La capacità di trasfigurare metaforicamente il presente attraverso gli archetipi e la memoria cinematografica, abbinati ad una messa in scena realistica che fonda la propria forza sul legame con gli spazi della narrazione, sono perciò gli elementi sui quali può puntare la *Berliner Schule* per acquisire sempre maggiore visibilità: i premi raccolti in patria da *Yella* e dalla sua protagonista Nina Hoss sono lì a dimostrarlo.

Francesco Di Chiara

Yella

Note

1. La rassegna è stata curata da Matteo Galli, docente di Letteratura Tedesca presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Ferrara, e organizzata dall'associazione CULT (Forum di Cultura Tedesca Contemporanea presso il Dipartimento di Scienze Umane dell'Università di Ferrara), in collaborazione con la Cineteca del Comune di Bologna, il Goethe Institut, l'ARCI e il Comune di Ferrara.
2. Pubblicato nella raccolta *Il dizionario del diavolo*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2005 (1a ed. italiana Milano, F. Elmo, 1956). Entrambi i riferimenti sono discussi dallo stesso Petzold nelle seguenti interviste: http://www.wdr.de/themen/kultur/film/berlinale_2007/interview_petzold.jhtml; http://www.cineaste.com/articles/an-interview-with-christian-petzold.htm.
3. Infatti il contesto economico dal quale parte il film è quello dei falliti progetti di ricostruzione della ex-Germania est, una speculazione mancata sulla quale si sono infrante le speranze dei primi anni Novanta.

LVIII Internationale Filmfestspiele Berlin
Berlino, 7-17 Febbraio 2008

Parigi, Corea: doppio sogno
Night and Day (Hong Sang-Soo, 2008)

La vaga e generica etichetta di "rohmeriano" che immancabilmente Hong Sang-Soo vede affibbiarsi, per una volta ha senso. Il suo nuovo, eccezionale *Night and Day*, tra i film migliori dell'ultima Berlinale, chiude i conti con l'alquanto imprecisa ascendenza *Nouvelle Vague*. Non solo perché girato con soldi francesi (non è una novità per lui, dal 2004 in poi), quanto perché girato proprio a Parigi.
Certo, l'odissea di Sung-Nam, pittore sposato e fuggito dall'originaria Corea perché beccato con della marijuana, nella calura parigina di agosto coi soldi che stanno per finire, non può non ricordare *Le Signe du lion* (Eric Rohmer, 1959). E il flirt con una sua ex incontrata per caso, poi sfociato in un risibile amorazzo per una sciacquetta, scambiata per *femme fatale* dal protagonista e caparbiamente (e invano) inseguita, si snoda per più di due ore in modo da contenere tutte (sic) le trame dei sei Racconti Morali rohmeriani. Senza contare che nel frattempo anche *Incontri a Parigi* (Eric Rohmer, 1995) fa capolino.
Ma Hong grazie al cielo, che per inciso è insieme alle sue nuvole l'unico oggetto delle tele di Sung-Nam, non è Linklater. Per quanto i Racconti Morali pongano una seria ipoteca sul film prestandogli quel fulcro strutturale che è la voce over del protagonista maschile, per Hong questo è solo un punto di partenza. Come già nei sette film precedenti, Hong colleziona notazioni a margine di un racconto che quasi non c'è, tanto è esile (ovviamente, a un certo punto i protagonisti affittano una camera all'"Hotel Flaubert"...). La sua messa in scena vede da un lato la costruzione rarefatta e adamantina, minimale e chiarissima, dello spazio, con totali fissi e (rare) mezze panoramiche a perimetrare da una compassata "distanza di sicurezza" e di pacata osservazione da lontano il raggio d'azione e di movimento del personaggio; dall'altro, l'emergere di dettagli incongrui, fuori posto (come il ricorrente cagnolino in *Woman on the Beach*, 2006). Il sintomo, insomma, nell'accezione più tradizionalmente buñueliana del termine. Bisognerebbe ascoltarli, i registi, le poche volte che rispondono seriamente alla domanda "Quali sono i tuoi modelli cinematografici?". Hong risponde spesso "Buñuel" anche perché come lui rafforza tali incongruità (qui, per esempio, un passerotto che precipita di punto in bianco dal cielo) evitando di evidenziarle registicamente (p. es. tagliando e stringendo l'inquadratura): è molto più perturbante la muta compresenza spaziale di ciò con tutto il resto che sta sul set. In *Night and Day*, in particolare, Hong risolve questa dialettica ricorrendo sovente allo spugnoso avanti-indietro dello zoom.
Perché allora fare subire al cinema di Rohmer questa torsione buñueliana? Perché Hong non condivide la rohmeriana tentazione del Classico. A Hong interessa l'ambiguità (moderna) della dimensione onirica, e il film è chiarissimo al riguardo. Per la prima volta, Hong rinuncia alla spigolosa tentazione della Struttura, il compiacimento fascinosamente pedante per i giochi complessi di simmetrie, per i film suddivisi in capitoli o, più spesso, tranciati a metà. Stavolta, lascia scivolare svariate sequenze nell'altra dimensione, ovvero nel sogno, senza che lo spettatore se ne accorga se non a posteriori. E soprattutto, ci lascia per un'ora buona chiedendoci dove diavolo voglia andare a parare con le inconcludenti scorribande di Sung-Nam, solo per rivelarci a mezz'ora dalla fine che le usuali simmetrie sono andate sì tessendosi, ma "alle spalle" del protagonista e a nostra insaputa. Dove? Presso la sua "dolce metà" rimasta in patria, che si rivela di colpo una figura perturbantemente simmetrica alla sciacquetta conosciuta a Parigi. Un uomo che crede di scorrazzare per la metropoli e cornificare la moglie, e questa che chiusa in casa compie un percorso per certi versi simmetrico. Ricorda qualcosa? Ovvio, il film onirico definitivo: *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999). Sung-Nam incappa in un autentico doppio sogno, in cui la sua voce over, che puntella e dirige il racconto, è solo la voce simmetrica dell'altra voce "out", non meno importante, che non sentiamo: quella della moglie che telefona ripetutamente al marito a Parigi. E infatti, alla fine Sung-Nam tornerà in Corea, il dedalo metropolitano di strade parigine si ribalterà in scene girate unicamente in interni. L'unico esterno della conclusiva sezione coreana è infatti, ancora una volta, solo sognato. La dicotomia esterni/interni, dunque, come nel film kubrickiano si lega a quelle maschile/femminile e realtà/sogno, l'unione coniugale sigilla l'imbricarsi reciproco dei due termini l'uno dentro l'altro, come il celebre sogno della farfalla e di Tchuang-Tze.
"L'importante però è che siamo svegli", dice Alice. E infatti il sogno finale, in cui un ciclista spericolato urta per strada il vaso in mano alla moglie, che si rompe facendo infuriare il marito, testimonia che *il sintomo stesso* (il dettaglio incongruo) *è solo un sogno*. È la divisione stessa realtà/sogno a essere solo sognata. Per questo il *let's fuck* finale è affidato a un primo piano di un quadro di Sung-Nam ritraente le nuvole, talmente indeterminato e "nebuloso" da sembrare un cielo vero, anche perché l'inquadratura si stringe fino a fare a meno della cornice. La rappresentazione referenziale, principio maschile "logocentrico", appoggia la propria efficacia concreta su una soglia di indeterminazione (la vaghezza senza la quale le nuvole non sono nuvole), pertanto è solo l'altra faccia di quell'altro scontro frontale tra il realismo estremo ultrafedele e l'irriducibile indeterminatezza del vuoto (toh, sembra la definizione dello stile di Hong) immortalato una volta per tutte come il *non plus ultra* del Femminile nell'*Origine du monde* di Courbet, quadro puntualmente ammirato al museo da Sung-Nam. Dunque la differenza sessuale, che pareva così acuta durante tutto il film (scandito da ossessivi cartelli, kubrickiani anch'essi, a indicare la data esattezza) per via della tremenda misoginia che traspare dal ritratto della sciacquetta, è in realtà così sottile e minima da poter essere solo sognata – la linea che la traccia è l'inafferrabile linea del sogno. Non, come negli altri film di Hong, il solco profondo e pesante della scrittura, della struttura, della simmetria, ma una soglia aerea, impalpabile, leggera come non mai, che trascolora un disegno complessissimo in una sbalorditiva e svagata levità.

Night and Day

Non solo quindi, un racconto morale in cui l'adulterio è meramente funzionale alla ricomposizione del focolare domestico essendo il matrimonio l'unico modo per compiere e risolvere la rincorsa, infinita e mai esauribile, del femminile (qui, la sciacquetta che non si concede). Perché questa è solo una di tante forme di reciprocità che il film intreccia e annoda, a partire da quella tra sogno e realtà. Una breve scena allegorizza questo principio, e anzi l'intero film. Alcuni puntini sparsi in modo da non formare alcunché di comprensibile, poi con uno zoom all'indietro vediamo un quadro che illustra una cattedrale *pointilliste*; subito dietro, vediamo un altro ammasso di puntini indistinti su tela, finché uno zoom in avanti non ci rivela che vi si illustrano due giraffe brucanti. La cornice si riflette nel contenuto e viceversa: né il dettaglio (zoom avanti), né la visione d'insieme (zoom indietro) possono rivendicare una predominanza assoluta. Per capire il primo, bisogna aspettare di avere la seconda, ma quest'ultima è già tutta metonimicamente compresa nel fuggevole dettaglio rivelatore ("sintomi" di cui il film è pieno). Come ad esempio questa stessa breve scena.

Marco Grosoli

XXXVII International Film Festival Rotterdam

Rotterdam, 23 gennaio-3 febbraio 2008

Dopo la rivoluzione (culturale)

Retrospettiva *Cinema Regained: Rediscovering the 4th Generation*

Di norma, le storie del Cinema cinese (almeno quelle penetrate in Occidente) non concedono molta importanza alla cosiddetta "quarta generazione". Ritenuta una fase passeggera, di transizione, verso le magnifiche sorti della quinta esportabilissima generazione dei vari Zhang Yimou e Chen Kaige. Ci pensa Rotterdam, con una magnifica retrospettiva, a rimettere tutto in discussione. Una dozzina di film di dolorosa e confusa vitalità, girati da registi non più giovanissimi che avevano appena finito l'Accademia quando era scoppiata la Rivoluzione Culturale (1966-1976, e d'ora in avanti: RC). Sicché solo dieci anni più tardi hanno potuto davvero lavorare. E a quel punto le condizioni erano quantomeno singolarmente favorevoli: la loro fame di regia s'univa alla fame di film del pubblico dopo la lunghissima quaresima rivoluzionaria – e soprattutto, il partito doveva, se non proprio fare marcia indietro, costruire in qualche modo un senso e una rimarginazione al trauma della RC da cui si era appena usciti. Tutti questi registi si lanciarono in un difficile ma produttivo "slalom ideologico", costante irrinunciabile del cinema cinese d'ogni età (come ha ricordato il curatore della retrospettiva Shelly Kraicer), con(tro) la potentissima ufficialità censoria, istituzione che però stavolta le succitate circostanze rendevano più vulnerabile del solito.

E questo traspare assai bene dalle strutture martoriate dei film presentati. Non perché ci siano tagli o altro, ma perché in opere come queste, ovviamente ossessionate dalla RC, abbondano le contraddizioni, le oscillazioni irrisolte tra punti di vista diversi, tra autocritica della classe intellettuale ed indulgenza verso di essa, suscitate da colpe impossibili da distribuire equamente. Tanta era la voglia di far luce su quel dramma immane, tanta fu l'ammissione dei propri limiti da parte di chi voleva indagarlo. La forma irrisolta di molti di questi film squilibrati, di un'audace e problematica libertà, è la più preziosa testimonianza dell'impossibilità che quella ferita si rimargini davvero.

Yang Yanjin, in questo senso, è andato più avanti di tutti. Con lo straordinario *Troubled Laughter* (1979) mentre illustra lucidamente le vite umiliate e distrutte degli intellettuali che più hanno fatto le spese della RC, ci cala nello scomodo presente di un giornalista, ex perseguitato, tormentato dalle roventi difficoltà sul da farsi qui ed ora, sul come resistere con la propria etica professionale in un ambiente che non ha mai cessato di essere ostile, e sul come difendersi da perniciosi compromessi. Yang ci rende partecipi del suo paralizzante spaesamento, della terribile impasse di un'esistenza braccata da ogni lato, e procede a zigzag tra proiezioni allucinatorie (tra cui un festino cannibale di burocrati cinesi in divisa nazista), simbolismi, bozzetti crudamente naturalistici, e tutta una serie di esperimenti stilistici il cui velleitarismo non stona, ma è anzi indicazione irrinunciabile e toccante di una crisi autentica. In *The Alley* (1981), questa assunzione – ed ammissione, si arriverebbe a dire etica – d'impotenza da parte della forma cinematografica è ulteriormente chiara. Il protagonista è un regista visitato da un meccanico semicieco che gli racconta la sua tragica esperienza legata alla RC affinché lui ne faccia un film. Ma il finale non si trova ed il regista abbozza svariate ipotesi di finale, tutte ugualmente "troppo scritte" e finte, finché non arriva il meccanico e suggerisce quello giusto: un'apertura verso il futuro, tanto fiduciosa quanto indeterminata. La disordinata moltiplicazione di diversissimi registri (e finali), la ridondanza che prolifera tanto nelle singole scene quanto nella struttura generale, sono di nuovo funzionali a convogliare una situazione verso quel punto cieco in cui di fatto consiste.

Certo, si può farlo in maniere anche meno estreme. Per esempio la commedia, come l'inaudito *The Narrow Lane Celebrity* (Cong Lianwen, 1985), intricata e divertentissima gimkana tra i flashback, in cui l'anziano scrittore Sima Shouxian riceve la visita di un editore che vuole pubblicare le sue memorie degli anni della RC. Lui spinge affinché il libro abbia un eroe, ma Sima, benché scrittore tendenzioso ed incline a edulcorare ciò che in realtà fu una congerie di grandi e piccole meschinità, sa di essere un vigliacco, un irresponsabile piccolo piccolo, a differenza di altri personaggi magari bistrattati e trascurati. E allora? E allora i livelli, le ambiguità e le infedeltà si moltiplicano e si incrociano, il vortice narratologico si fa irrefrenabile, finché la pietra tombale sull'oggettività la mette il presente post-rivoluzionario, mostrato nella sua ordinaria volgarità fino a palesarsi assai più grottesco di qualsiasi romanzo sul passato. La tragedia c'è, ha le fattezze di una donna la quale, innocente, ha pagato per tutti: la Storia l'ha schiacciata – ma siccome raccontare è una chimera (il film non fa che illustrarne lo scacco), si deve ricorrere alla commedia.

Oppure al melodramma, il genere supremo nell'involuzione delle contraddizioni, come *Little Flower* (Huang Jiangzhong, Zhang Zheng, 1979) e *Evening Rain* (Wu Yigong, Wu Yonggang, 1980). Il primo è un *tearjerker* con frequenti intermezzi musical, ad altissimo tasso lisergico. Una scena per tutte: una ragazza (Joan Chen!) trasporta in una barella un soldato ferito, che ancora non sa essere suo fratello. Si muove in ginocchio scalando centinaia di scalini che si inerpicano su una montagna, con le gambe che le sanguinano, rimirata dalla soggettiva di un uccello rapace che la guarda dall'alto. *Evening Rain* è tutto ambientato su una nave in cui una poliziotta del popolo (rivoluzionaria che piano piano si pentirà) scorta un intellettuale perseguitato; la fitta rete di complicità e non detti che viene a stabilirsi tra i molti personaggi è condotta magistralmente da un livido, claustrofobico, tesissimo incrociarsi continuo di sguardi, controbilanciato simmetricamente dallo scorrazzare di una bambina clandestina, che non viene appunto vista da nessuno. Finché la perfetta gradualità dello sviluppo scroscia nel colpo di scena finale in cui la bambina si rivela la figlia perduta dell'intellettuale, "redimendo" un microcosmo umano devastato dalla colpa (della RC), e dal faticoso rimettersi in carreggiata, nonché dall'incertezza morale e dalla dolorosa rinegoziazione collettiva.

Incollocabile invece lo strabiliante *Woman Demon Human* (Huang Shuqin, 1987) *biopic* della prima attrice donna del Teatro tradizionale nazionale a recitare sulla scena il demone maschile Zhong Kui. Vertiginoso incrocio di maschere/doppi, vita/teatro, maschile/femminile, dove qualunque concettosità si scioglie in una danza eterea, leggerissima, sulle ali di uno stile davvero miracoloso, che rende le concrezioni dell'immaginario pesanti come macigni e la vita "vera" una nuvola che passa e scorre velocissima. Ma questo incantevole e tardo frutto della quarta generazione, nella sua indimenticabile e isolata leggiadria, non fa dimenticare il monito severo di *Troubled Laughter*. Che termina col protagonista portato via dalla polizia per ragioni ideologiche, esattamente come aveva presagito qualche scena prima. Ma se in quella "profezia" il tutto avveniva tra urla e strepiti, ora non rimane che un tranquillo e fiducioso stoicismo.

Già ai suoi albori (1979) la quarta generazione sapeva che la tenaglia avrebbe ricominciato a chiudersi, che sarebbe finita male e che la tragedia non era solamente alle proprie spalle. Puntualmente gli spazi di libertà cominciarono a richiudersi, e chi continuò a fare dei film bene o male fu riassorbito nel *mainstream*.

Ma valeva la pena provarci: provare a resistere. Anche nella consapevolezza che le tragedie della Storia sono condannate a ripetersi. Con tanti che oggi straparlano di catastrofe incombente, film come questi ci ricordano che l'inevitabilità della catastrofe non è una scusa per non fare niente, ma esattamente il contrario.

Marco Grosoli

Troubled Laughter

XIX Trieste Film Festival
Trieste, 17-24 gennaio 2008

Scritture di cinema
Lo schermo triestino: Tullio Kezich

Particolarmente attenta alle dinamiche e alle connessioni tra il cinema e la letteratura, l'edizione 2008 del Trieste Film Festival ha esplorato in molteplici direzioni, attraverso le varie sezioni ed eventi, i legami possibili tra scrittori/scrittura e cinema: *Girotondo. Arthur Schnitzler e il cinema*, sezione curata da Clara Buonanno e Francesco Pitassio e dedicata al rapporto dello scrittore viennese con il cinema; l'anteprima italiana di *Ho servito il Re d'Inghilterra* (*Obsluhoval Jsem Anglického Krále*, 2006) di Jiøí Menzel, tratto dall'opera omonima dello scrittore ceco Bohumil Hrabal; la Trieste raccontata dallo scrittore Mauro Covacich nel documentario *Il mare in una stanza* di Francesco Conversano e Nene Grignaffini; la sezione *"Tutte le films". Le versioni cinematografiche e televisive delle opere letterarie di Italo Svevo*, che ha proposto alcune delle opere prodotte per il cinema e la televisione ispirate alle opere dello scrittore triestino; infine, *Lo schermo triestino*, progetto quinquennale curato da Luciano De Giusti e realizzato in collaborazione con la Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università degli Studi di Trieste. Avviato lo scorso anno con l'omaggio al regista Franco Giraldi, *Lo schermo triestino* si concentra questa volta su una figura di scrittore e intellettuale quanto mai multiforme, quella di Tullio Kezich, critico e saggista cinematografico, ma anche romanziere, autore teatrale e sceneggiatore, oltre che produttore, per il cinema e la televisione. Il festival ha proposto alcuni dei film "di" Tullio Kezich, scelti tra quelli prodotti con la società "22 dicembre", come *I basilischi* di Lina Wertmüller o *Il terrorista* di Gianfranco De Bosio, entrambi del 1963; tra quelli sceneggiati per il cinema, da *I recuperanti* (1969) e *La leggenda del Santo bevitore* (1988) di Ermanno Olmi, scritti il primo con Mario Rigoni Stern e il secondo con lo stesso Olmi, a *Venga a prendere il caffè... da noi* (1970) di Alberto Lattuada; e tra alcune riduzioni per la televisione (con un *crossover* con la sezione dedicata a Svevo, visto che Kezich ha più volte collaborato a suoi adattamenti per il piccolo schermo, come nel caso delle due versioni de *La coscienza di Zeno*, quella del '66 diretta da Daniele D'Anza e quella dell'88 di Sandro Bolchi).
A completare e coronare l'omaggio a Kezich è la pubblicazione del libro *Tullio Kezich, il mestiere della scrittura*, curato da Riccardo Costantini e Federico Zecca e pubblicato dalla torinese Kaplan, prima doverosa riflessione sulla produzione scritta del nostro. Multiforme, si diceva, perché, come evidenziano i due curatori nell'introduzione al volume: "possiamo considerare quest'opera come la ricca messe di un brillante professionista della parola, come l'abbondante raccolto di un pragmatico esponente della moderna intellettualità italiana, capace di orientarsi con agio nel mare mosso dell'industria culturale nostrana, di passare con facilità da un medium all'altro, di occupare posizioni di indubbio prestigio istituzionale e, infine, di raggiungere le vette più alte del mestiere di critico cinematografico" (p. 10). E questa "ricca messe" è analizzata in tutte le sue forme e declinazioni nei saggi che aprono il volume: gli esordi di critico sulle pagine di *Cinema*, *Cinema Nuovo* e *Sipario* (Nuccio Lodato), la recensione breve (Alberto Pezzotta) e la forma lunga (Claudio Bisoni), il "filmkezich" (Roy Menarini) e le prefazioni allografe (Valentina Re), il rapporto col western (Claudio G. Fava) e quello con l'amico Fellini (Marcello Monaldi), Kezich narratore (Elvio Guagnini), Kezich scrittore (Fabio Francione) e Kezich critico scrittore (Callisto Cosulich), Kezich e il teatro, con particolare riferimento al Teatro di Genova (Maurizio Giammusso), alla scrittura teatrale (Maria Pia Pagani), al rapporto con Svevo (Cecilia Serradimigni) e al teatro dialettale (Paolo Quazzolo), infine Kezich produttore con la "22 dicembre" (Simone Venturini). A questa prima parte saggistica e a un'intervista allo stesso Kezich, fanno seguito la sezione "Testimonianze", che raccoglie parole e ricordi di amici, colleghi e sodali, tra i quali Morando Morandini, Lina Wertmüller, Francesco Rosi, Ermanno Olmi e Franco Giraldi, e una selezione di "Scritti di Tullio Kezich", che raccoglie testi di varia natura (dal monologo teatrale alla relazione per convegno, dall'articolo alla lettera) in larga parte inediti. In appendice è una "lettera d'amore" a Kezich firmata da Giorgio Strehler e in chiusura di volume una ricca sezione di apparati, completa di bibliografia, teatrografia, TVgrafia e contributi speciali DVD.

Alice Autelitano

Tullio Kezich,
il mestiere della scrittura

a cura di Riccardo Costantini e Federico Zecca

kaplan

X Future Film Festival
Bologna, 15-20 gennaio 2008

***8 bit. A Documentary about Art and Video Games* (Marcin Ramocki e Justin Strawhand, 2006)**

"Il cinema è supino". Con questa espressione poco fortunata, dal senso confuso e dalle assonanze quasi pecoreccie, abbriva il catalogo della decima edizione del Future Film Festival, svoltasi a Bologna dal 15 al 20 gennaio 2008. La lettura del testo d'apertura, a cura di Oscar Cosulich e Giulietta Fara, rivela il significato alluso da quel titolo così sfuggente. Il riferimento è alla perdita della centralità del Cinema nell'attuale panorama mediatico a favore di una sua delocalizzazione e multidirezionalità sancita dalla portata trasformativa delle tecnologie digitali e di quei mezzi di comunicazione, *Web* in primis, che avrebbero posto il Cinema – ma sarebbe meglio parlare più in generale di "prodotti audiovisivi" – in posizione orizzontale, supina appunto: ossia di maggiore accessibilità sia dal lato produttivo che da quello distributivo. Non posso che concordare con questa ipotesi – peraltro un po' tardiva per un festival che si propone di indagare come il dato tecnologico segni il passo della mutazioni del cinema contemporaneo – e notare inoltre che il cambiamento individuato come filo rosso dell'edizione emerge in modo più preciso dalle sezioni collaterali, ed in particolare da un piccolo film presentato all'interno del programma del *Future Film Game*.
Considerato uno dei dieci film da non perdere del 2007 dalla rivista *Wired* – non certo un rifugio di cinefili, ma piuttosto di *nerd* e *geek* socialmente integrati e dotati di un discreto fiuto per tutto ciò che si distingue nell'ambito delle nuove tendenze tecno-culturali – programmato al MoMA di New York, *8 bit. A Documentary about Art and Video Games* scoperchia e mette in luce la ricchezza di proposte del calderone delle sottoculture legate a vario titolo al mondo del videogame. Il film, un ibrido tra *rockumentary*, documentario d'arte e indagine sulle culture giovanili, si propone di esplorare le forme d'appropriazione mediatica derivanti dal videogame. Si parte da dove tutto ebbe inizio: il *cracking* dei giochi per Apple II, Atari 800, Comodore 64, ZX Spectrum. Subito la nostalgia per quelle manciate di pixel che incantarono intere generazioni di giovani invade la platea. Si fanno più chiari i lontani ricordi suscitati da quella grafica che un tempo sembrava fantascientifica (e che oggi appare così naïf) e da quelle sonorità robotiche che furono la colonna sonora per quei milioni di giovani che nei tardi Anni Ottanta giocavano con passione ai videogame. Punto di forza del film, e di gran parte del successo di alcune espressioni di *hacking* del videogame, è proprio la profonda capacità di legarsi ad un passato magico, un'infanzia lontana ma ancora rievocabile, grazie al ritorno di fiamma per i videogame di prima generazione tuttora popolari grazie alle loro versioni emulate che girano sulle più recenti piattaforme *software*.
Ma torniamo agli Anni Ottanta quando i giocatori più "smanettoni", non contenti di presenziare nelle *vanity board* dei videogame più celebri, iniziarono a crackare i giochi della nascente industria dell'*homegaming* favorendo la circolazione virale ed incontrollabile dei cloni, e iniziando a farsi un nome nelle *community* legate alle specifiche piattaforme di gioco. Questi *gamer* diventarono delle vere e proprie star della preistoria del videogame. Narcisi e vanitosi al punto da non accontentarsi di violare i codici, essi volevano molto di più: uno spazio tutto loro all'interno dello stesso videogame crackato. Iniziarono compilando poche righe di codice macchina per porre disegni e piccole animazioni come firme del loro passaggio. Le animazioni, progressivamente sempre più ricercate ed accompagnate da performance sonore e di piccole dimensioni, diventarono una forma d'espressione a parte. Apprezzate per la loro peculiarità grafica si guadagnarono un pubblico di appassionati e specialisti di *demo coder* (gli autori di questi piccole creazioni grafiche in apertura del videogame crackato). Si afferma così la cosiddetta *demo-scene* e si fortificano le basi della subcultura degli *hacker* e dei *modder*, cioè di quegli utenti che non si limitano a fruire un contenuto o ad utilizzare una piattaforma seguendo il manuale d'uso, ma pretendono di appropriarsi della piattaforma e dei contenuti che essa veicola modificandoli anche radicalmente. Utenti in grado di agire su un sistema e creare da questo oggetti e contenuti creativi originali, non previsti dall'apparato di partenza, che a seguito di un intervento di *hacking* si implementa di un nuovo valore.
Da qui, il passo verso tutte le altre forme di sperimentazione sui videogame è breve. Il documentario di Martin Ramocki e Justin Strawhand infatti continua indagando il fenomeno della *chip-music*: le composizioni musicali che nascono utilizzando i i registrati nella memoria delle chip audio delle console da gioco per poi inoltrarsi nei territori di sperimentazione artistica legata alla manipolazione tecnologica. Tra le opere presentate nel film si distinguono, per ironia e semplicità, alcuni dei lavori di Cory Arcangel, giovanissimo artista di Brooklin che manipolando le cartucce per Nintendo riprogramma le azioni di Mario. In *Super Mario Clouds* la manipolazione del codice della cartuccia ha permesso di cancellare tutto ciò che era presente nel videogame ad eccezione delle nuvole di pixel bianchi che scorrono all'infinito su un fondale azzurro intenso. Altri artisti invece preferiscono lavorare sui cosiddetti buchi nella programmazione, i *bug* dei videogame, facendo esplodere il perenne conflitto tra *game* and *play*: tra griglie di azione proposte dalla piattaforma e possibilità di manovra concesse all'utente. Alex Galloway con le sue *Prepared Playstation* propone delle manipolazioni fisiche della *console*: attraverso una serie di elastici posizionati sul *gamepad* l'artista crea dei *loop* automatici che mandano in cortocircuito il motore del gioco.
Il cuore di *8 bit* è però cosituito dalla *Gameboy music* ovvero la composizione musicale attraverso le famosissime console *handheld* della Nintendo. Molti i "gameboys" (poche le "gamegirls") musicisti intervistati: il panorama della *8bit music* che vanta una produzione musicale variegata con sfumature che vanno dall'elettronica sperimentale a melodie più facilmente approcciabili, sembrerebbe tutt'altro che marginale, ed in voga tra festival specialistici, rave e gallerie d'arte moderna.
Quello che emerge dal ritratto della *DIY (do it yourself) generation* raccontata in *8bit* è la strategia di svelamento e rimodulazione dei meccanismi nascosti che reggono le tecnologie *prosumer* con le quali quotidianamente abbiamo a che fare. Come ricorda Ramocki capire cosa ci sia dietro le tecnologie d'uso comune diventa una delle necessità fondamentali delle comunità artistiche:

> we mess with electronics because we identify it as a source of meaning for our generation, a way of reconnecting with our surrounding reality mostly composed of code and technology. The tools used in this struggle will inevitably come from what we learned in college, namely Clement Greenberg and Andy Warhol. But the phenomenon we see goes beyond modernism. It is no longer the need to clarify the medium, or find the best form for its content. The concept of an avant-garde pushing the envelope toward some abstract "New" is slowly but surely yielding to a very specific, tactical approach of returning technological knowledge where it belongs: in human lives[1].

Roberto Braga

Note

1. Marcin Ramocki, "DIY: The Militant Embrace of Technology", http://ramocki.net/ramocki-diy.pdf.

8 bit A Documentary about Art and Video Games

Doppio carpiato senza rete
La distribuzione del documentario italiano contemporaneo

Speciale a cura di Angelita Fiore e Federico Giordano

Introduzione

Nel cinema italiano da vent'anni a questa parte, volenti o nolenti, le questioni distributive hanno assunto un rilievo almeno pari, se non superiore, alla dimensione estetica. "Visibilità" è la parola d'ordine dei cineasti, ripetuta in maniera ossessiva e trasmigrante di bocca in bocca, fin quasi perdere sostanza e diventare una specie di formula "rituale": l'ecolalia diviene glossolalia, una preghiera iniziatica, senza altro scopo che se stessa, alla quale gli adepti non possono sottrarsi se vogliono dirsi membri del "Nuovo Cinema Italiano". Ma se tale funzione del sistema ha assunto fin qui una forma rivendicativa, quando non di sterile geremiade (ah, non ci sono i soldi; ah, lo stato è cattivo; ah, i produttori sono insensibili; ah, se fossimo in Francia), sorprendentemente, e silenziosamente, ad essa si è opposta un'agguerrita e recente organizzazione "dal basso", di chi si rimbocca le maniche e sfrutta le nuove possibilità offerte dalle tecnologie informatiche e dalla digitalizzazione e che fa fruttare le proprie conoscenze e disponibilità all'innovazione e apertura internazionale, o che, banalmente, appoggia e sostiene con lo spirito di sacrificio e la passione una "distribuzione" che altrimenti sarebbe abbandonata al suo destino.
Di questa combattiva posizione, "di resistenza", il documentario è divenuto una delle avanguardie. In questo senso può essere utile stenderne una sorta di "mappa", di tassonomia delle sue metodologie d'impiego presso il sistema distributivo, dalla quale si fa assegnamento di dedurre anzitutto la sua posizione non ancillare e la sua vocazione oppositiva.
Ma se tale mappatura parte dal basso, essa non esclude di rappresentare posizioni che ambiscano a divenire un sistema organizzativo e produttivo industrialmente, e dunque "commercialmente" e in termini di riscontro di pubblico, piuttosto solido. L'intenzione è di comporre un'immagine del documentario e della sua distribuzione al presente, certamente, ma anche di indagarne le radici nel recente passato del film non-fiction italiano (Giannarelli) e gettare uno sguardo sulle possibilità del futuro (Braga, Conte) .
Gli strumenti utilizzati sono quelli dell'analisi attraverso l'indagine che tiene conto anche del dato "quantitativo" (Conte), o delle necessità schiettamente descrittive di un campo di applicazione specifico – la distribuzione italiana, più o meno "consolidata" (Fiore), o quella internazionale (Odorico); quella della tv generalista e, soprattutto, satellitare (Carini); lo sfaccettato mondo del Web (Braga) – ma che non si sottrae alle considerazioni critiche attraverso la segnalazione di quello che nel sistema distributivo non funziona attualmente (Rossi e Mellara, Moroni, Santoro), o delle difficoltà di cogliere pienamente alcune possibilità quali quelle della distribuzione via Internet (Braga) o dell'IMAX (Conte). È sembrato utile ascoltare anche delle voci fra chi si occupa "praticamente" delle questioni distributive da differenti prospettive (Grosoli, Minuto, Santoro, Moroni) cercando di raccogliere dalle loro esperienze un quadro delle criticità in campo e dei suggerimenti per potenziali vie alternative di distribuzione (come il progetto equo-solidale Cine Sur della Federazione Internazionale dei Circoli del Cinema o quello di "tour" su modello teatrale de *Le ferie di Licu* di Vittorio Moroni).

Da questo spaccato, pur con dei distinguo, si potrebbe senza fatica dedurre che il documentario italiano non è mai stato così "vivo", ricco, differenziato e "vincente". Sarà vera gloria? Al momento si può dire di certo che ha aiutato il cinema italiano a risollevarsi da una certa sua "pesantezza" e lo ha indirizzato, paradossalmente, partendo dal "locale", verso il globale.

Federico Giordano

Saggi

L'est-etica della distribuzione

"Possono essere considerati film buona parte dei documentari che arrivano sui nostri schermi?.

Forse bisognerebbe chiedersi anche cosa c'entrano con il documentario tradizionalmente inteso: quello di cui trattano con profondità teorica saggi come *Introduzione al documentario* di Bill Nichols e *Vedere e potere* di Jean-Louis Comolli, scritti prima di *Fahrenheit 9/11* o di *Una scomoda verità*"[1]. A che esiti metodologici e accademici ci possono indurre considerazioni comparative tra il presente e il passato, tra un linguaggio conservatore e uno reazionario?

È chiaro che la soglia dell'11 settembre ha cambiato le carte in gioco, in America e altrove. Il 2001 è stato un anno di catastrofica metamorfosi nell'assetto territoriale dell'arte e della politica. Ciò che è successo non è altro che la rappresentazione di "esplosioni" ideologiche ed economiche, vive e accese già in secoli di storia.

Se a livello mondiale si parla di 11 settembre, in Italia, nel luglio dello stesso anno, si è verificato un antecedente mediatico: il G8 di Genova. L'esubero di immagini, la contaminazione violenta degli scontri documentati ha pian piano aperto le strade a un nuovo modo di filmare e utilizzare il girato. L'attuale estetica del linguaggio cinematografico ha dato origine a inconsueti canali di diffusione; si cercano percorsi alternativi esterni al circuito cinematografico: il web, la rete, i comizi politici, le sale dei tribunali sono i luoghi di una nuova forma di espressione, in principio latente, successivamente cinematografica.

Questa inedita tendenza è essenziale per comprendere il particolare fenomeno che ha investito il documentario, ovvero la sostituzione della "distribuzione" con un concetto più poetico e meno materialistico: "visibilità". Tuttavia questa sola non basta, soprattutto in un'era in cui il documentario ha raggiunto una maturità stilistica e linguistica tale da necessitare di una distribuzione vera e propria per compensare gli alti costi di realizzazione e di post-produzione.

Assistiamo, dunque, a una continua migrazione da una canale distributivo a un altro: alcuni film conquistano popolarità nei festival (Bellaria Film Festival, Salina Doc Fest, Biografilm Festival, RomaDocFest, Visioni italiane/Visioni doc, ecc.), altri vengono acquistati dalle tv satellitari (accessibili a una piccola élite di spettatori), altri ancora vengono trasmessi nelle televisioni statali in seconda serata (*Istanbul, la città narrata da Nedim Gursel*, 2007, di Enza Negroni, *Primavera in Kurdistan*, 2006, di Stefano Savona, *L'udienza è aperta*, 2006, di Vincenzo Marra, *Io giuro*, 2007, di Maria Martinelli, *Il bravo gatto prende i topi*, 2006, di Francesco Conversano e Nene Grignaffini) o allegati in DVD a riviste o quotidiani (*Merica!*, 2007, di Federico Ferrone, Michele Manzolini, Francesco Ragazzi).

La distribuzione del documentario costituisce tuttavia uno strumento di diffusione non pervasiva e, proprio per questo motivo, nascono canali alternativi per far circolare e far conoscere le storie narrate. Tuttavia ci sono rari casi di documentari italiani che hanno raggiunto il grande schermo; tra questi ricordiamo *Viva Zapatero!* (Sabina Guzzanti, 2005), *La strada di Levi* (Davide Ferrario, 2005, distribuito in sala dalla 01 Distribution nel 2007), *Il mio paese* (Daniele Vicari, 2006, distribuito in sala dalla Vivo Film nel 2007), *Pasolini prossimo nostro* (Giuseppe Bertolucci, 2006), *Vogliamo anche le rose* (Alina Marazzi, 2007, distribuzione Mikado), *Biutìful Cauntri* (Esmeralda Calabria, Andrea D'Ambrosio, Peppe Ruggiero, 2007, nelle sale cinematografiche nel 2008, distribuzione Lumière & Co.) e pochi altri.

Ma se queste sono solo le eccezioni, vi è, però, un elenco sterminato di titoli italiani di film lungometraggio documentari più o meno conosciuti, nonostante il loro passaggio in sala sia stato irrisorio, breve o inesistente. Questa visibilità è stata permessa da una sorta di militanza che gli autori insieme a pochi produttori ed esercenti sono riusciti a portare avanti nel tempo con costanza. Un'operazione simile negli anni Sessanta aveva dato avvio all'*underground*, oggi tutto ciò coincide con il termine "sopravvivenza" che, in ultima battuta, potrebbe essere sostituito dalla parola "consapevolezza".

Ma se negli anni Sessanta la marginalità, l'essenza periferica e sotterranea spesso e volentieri coincideva con una scelta di poetica, oggi è una costrizione dettata dalle leggi dell'industria cinematografica.

Più che di estetica si può parlare, quindi, di etica.

Il principio è quello di convertire la "visibilità" in "circuitazione" e per far ciò i registi hanno iniziato a comprendere le potenzialità che possono essere conseguite dalla formazione di un pubblico di settore diverso da quello puramente cinematografico[2]: infatti se per il cinema di *fiction* si può parlare di un preciso territorio di distribuzione nel quale le sale cinematografiche si pongono come i luoghi per eccellenza di fruizione delle singole opere, per il documentario non sembra essere la stessa cosa.

I "luoghi" del film non fiction italiano sono frammentari, incerti, dispersivi e ciò ostacola la nascita di un pubblico specializzato o quantomeno diffuso: il fruitore del documentario è altrove, fuori dal macrocosmo dello spettatore convenzionale.

In tour *verso l'indipendenza. La decentralizzazione delle sale d'essai*

Negli ultimi anni si è spesso discusso legittimamente sui problemi delle modalità produttive e del reperimento risorse per il finanziamento di film documentari. Ma sebbene sia proprio il capitale a stabilire le condizioni e lo sviluppo di determinate "correnti" o "prassi" artistiche, la ricerca di un plusvalore culturale spesso risulta soffocata dagli esigui finanziamenti da parte di enti pubblici o privati che pilotano e stabiliscono le tematiche e le modalità del fare cinema.

Contemporaneamente si modificano anche le modalità di circolazione dei film documentari senza la mediazione di importanti case di distribuzione: nella maggior parte delle volte è il regista ad andare a caccia del proprio pubblico divenendo, per necessità, un distributore anomalo.

In Emilia-Romagna nascono così due progetti importanti: uno per portare i film nelle sale, quelle periferiche dislocate ai margini dei quartieri, l'altro per introdurre il linguaggio documentaristico nelle scuole attraverso la programmazione didattica.

La prima iniziativa è *Doc in Tour*[3] nata per valorizzare innanzitutto il ruolo delle sale cinematografiche e in particolare quelle d'essai e del piccolo esercizio, quali luoghi privilegiati di promozione culturale e di aggregazione. A questo proposito, numerose proiezioni offrono l'opportunità di approfondire i temi trattati nei documentari attraverso incontri con gli autori e dibattiti"[4]. A partire da un catalogo gli esercenti scelgono alcuni dei film da proiettare nelle proprie sale. Oltre a questo progetto la D.E-R, insieme all'Assemblea Legislativa della Regione Emilia-Romagna, ha dedicato particolare attenzione anche al versante formativo. Gli insegnanti interessati scelgono da un catalogo realizzato ad hoc i film da inserire nel percorso didattico[5].

Un'altra forma di distribuzione alternativa è quella portata avanti da Documè[6]: il progetto si avvale di un catalogo aggiornato e filtrato da una selezione dei film che arrivano in visione; l'iniziativa è rivolta alla distribuzione indipendente di documentari da destinare ai piccoli cinema, sale video di comunità (associazioni/scuole) e rassegne.

Per la vendita e l'acquisto dei documentari è, invece, indicativa la nascita di un mercato on-line che sembra prendere il sopravvento rispetto a quello classico: Doc Video[7] muove da un'idea di Renato Peronetto per garantire un'efficace commercializzazione del film *non fiction* italiano e straniero.

La distribuzione del documentario oltrepassa il più delle volte i circuiti convenzionali propri del film di *fiction* e raggiunge esiti convincenti attraverso la rete, il passa-parola e la tenacia dei singoli autori. Finora la distribuzione del documentario italiano ha avuto un andamento centrifugo: le linee di forza vengono sbalzate verso la periferia, le sale d'essai o quelle dei centri cultu-

La strada di Levi

rali-off. C'è, però, chi ha lottato per conquistare il centro delle zone urbanizzate, per sconfiggere questa tendenza a decentralizzare un certo tipo di cultura, perché, qualsivoglia legge distributiva venga imposta, occupare una sala cinematografica è pur sempre una grande soddisfazione e anche il modo più convincente per educare il pubblico e la critica.
Un'esperienza esemplare è rappresentata dal regista Vittorio Moroni che per promuovere *Tu devi essere il lupo* (2005) fonda l'associazione MySelf: grazie alla prevendita dei biglietti fatta porta a porta, riesce a far circolare la sua pellicola nelle sale:

> abbiamo chiesto a chiunque ritenesse il film meritevole di incontrare un pubblico di investire dei soldi in cambio di una quota sugli incassi. Per arrivare alla cifra minima necessaria a stampare le 8 copie del film e a coprire le spese di una campagna promozionale alternativa, abbiamo anche organizzato una festa il cui motto era: "prendi un pezzo del film!". Abbiamo recuperato la scenografia del teatrino delle marionette (una scena del film) realizzata dal pittore Massimo Caccia e l'abbiamo tagliata in 300 pezzi. Così chiunque, con una donazione, poteva prendere un pezzo del film e portarselo a casa[8].

Lo stesso patto con il pubblico Vittorio Moroni (50Notturno-MySelf) lo ha cercato per il documentario *Le ferie di Licu* (2007) organizzando un furgoncino con cui portare il film in giro per l'Italia: "Licu tour".
Anche Agostino Ferrente (Apollo 11)[9] ha dato impulso a una "rara doppia specializzazione"[10] con l'obiettivo di creare un "cinema della memoria", un laboratorio multidisciplinare dove poter far conoscere meglio e apprezzare testimonianze musicali e cinematografiche spesso sconosciute perché bandite dalla programmazione commerciale: film troppo indipendenti e quindi clandestini, documentari.

Angelita Fiore

Pasolini prossimo nostro

Note

1. Alberto Pezzotta, "La non fiction fa male? Contro il documentario. Da Michael Moore a Sabina Guzzanti: il cinema non abita più qui", *Segnocinema*, n. 149, gennaio-febbraio 2008.
2. L'epico filmato *Battle at Kruger*, che ha spopolato su *YouTube* diventa un documentario: "il filmato fu girato nel settembre del 2004 da David Budzinski, in vacanza al Parco Nazionale Kruger in Sudafrica. Nel filmato si vedono alcuni leoni che attaccano un cucciolo di bufalo e riescono a catturarlo. Mentre i 're della foresta' cercano di dare il colpo di grazia al piccolo bufalo, quest'ultimo cade in un laghetto: i leoni tentano di riportarlo sulla terra ferma, ma all'improvviso compare dalle acque un coccodrillo che cerca di partecipare alla spartizione della preda. Tuttavia i leoni riescono a tirarlo via dalle grinfie del coccodrillo e a portarlo di nuovo sulla terra ferma. A questo punto lo circondano e sono pronti a ucciderlo. Dopo pochi istanti compare da lontano una mandria di bufali, unita e decisa, che si scaglia contro il gruppo di leoni, mettendoli in fuga e riuscendo a salvare la vita del cucciolo. Budzinski, una volta tornato a Houston cercò di vendere l'incredibile filmato prima al canale televisivo della National Geographic e poi ad Animal Planet. Entrambe le tv rispedirono indietro il video. Allora il manager texano decise di postare il video su *YouTube*: il filmato è diventato uno dei video più visti nella storia del popolare sito. L'anno scorso il National Geographic è tornato sui suoi passi, ha acquistato i diritti del filmato e da esso ha prodotto un documentario di oltre un'ora, intitolato *Caught on Safari: Battle at Kruger* che proprio in questi giorni è stato trasmesso in America dalla stessa rete televisiva internazionale", http://www.corriere.it/animali/08_maggio_18/leoni_bufali_documentario_60c890a8-24ea-11dd-80ae-00144f486ba6.shtml.
3. L'iniziativa si svolge nell'arco di due mesi, per un totale di 120 proiezioni in una trentina di sale. Il catalogo dei film è visionabile sul sito http://www.docintour.eu/; i promotori dell'iniziativa sono la Regione Emilia Romagna, la Fice, il Fronte del pubblico e la D.E-R.
4. Cfr. http://www.regione.emilia-romagna.it/wcm/ermes/notizie/news/2007/mar/documentario.htm.
5. La D.E-R in collaborazione con Videoteca dell'Assemblea Legislativa ed Emila Romagna Film Commission, trasferisce su web il videocatalogo Cdrom Documentando, offrendo agli autori e produttori la possibilità di aggiornare periodicamente con le nuove opere il videocatalogo on line, con trailer, foto, sinossi e schede biografiche. Il sito web http://www.documentando.com è un censimento dinamico della produzione documentaristica esistente, ossia uno spazio di visibilità e autopromozione delle realtà creative e produttive. Il progetto è curato da Roberta Barboni ed Enza Negroni.
6. http://www.docume.org.
7. http://www.docvideo.it.
8. http://www.cinemaitaliano.info/da_tu_devi_essere_il_lupo_a_le_ferie_di_licu_notizia00391.html.
9. http://www.apolloundici.it.
10. Cfr. Enrico Ghezzi, lettera pubblicata sul sito web http://www.apolloundici.it/CinemaApollo/Esempio.asp.

Nuovi contenitori per contenuti alternativi

Il documentario tra D-Cinema e IMAX

Nel mondo il numero di installazioni digitali è passato da 181 nel dicembre del 2003, a 4.205 nel giugno del 2007 con un aumento percentuale solo negli ultimi 12 mesi pari al 211%[1]. Il Nord America con 3.106 unità (+307%), arriva a detenere il 76% del parco digitale mondiale. L'Europa passando da 262 a 694 schermi digitali, cresce in percentuale nell'ultimo anno del 165%. I paesi europei con un numero maggiore di strutture sono Gran Bretagna e Germania, con, rispettivamente, 244 e 142 sale all'attivo, seguiti dal Belgio con 44 impianti.
Lo scenario italiano, dopo un 2005 che ha registrato un notevole incremento del parco sale digitali, negli ultimi anni appare piuttosto statico, frenato da due problematiche principali: gli ingenti costi di adozione e di manutenzione delle tecnologie (il 47,4% dei rispondenti afferma di aver acquistato con mezzi propri le attrezzature) e la scarsità di titoli distribuiti in digitale sul mercato italiano.
Per converso non esistono, nel mondo, molte sale attrezzate per la visione di film in formato "Large Format Imax Screen"[2]; sono 247 e le più importanti e complete si trovano nel Nord America, a Barcellona, a Madrid e a Berlino[3]: il 50% è situato all'interno di parchi tematici, musei, acquari e multisale. Due soltanto in Italia, a Riccione e a Taranto.
Gli esercenti italiani non considerano elemento distintivo nella differenziazione dell'offerta la componente tecnologica a scapito di fattori maggiormente esperienziali. Intrattenere lo spettatore in contesti ludici non trova un forte riscontro nella realtà italiana, ancorata più al contenuto che al contenitore. Le componenti ancillari all'offerta sembrano ancora non poter garantire un'esperienza fruitiva significativa, gli elementi di spicco nel panorama italiano restano legati ad esigenze di sviluppo personale e di interazione sociale: l'esperienza cinematografica nasce come esperienza complessa, che non si riduce al momento della visione, ma ne abbraccia la precedente scelta ed il successivo ricordo.
La componente comunicativa è un fattore determinante. La realtà italiana digitale, composta in gran parte da monosale, limita notevolmente tale possibilità anche se la sinergia tra sale dello stesso circuito diviene lo strumento ideale per reindirizzare lo spettatore verso strumenti più innovativi.
Nell'ottica di una crescente valorizzazione della componente esperienziale dell'offerta, maggiore attenzione dovrà essere dedicata in futuro al coinvolgimento dello spettatore derivante dalla tecnologia digitale, attualmente poco sfruttato come leva comunicativa nei messaggi promozionali per lasciare spazio e dare enfasi a componenti di innovazione tecnologica e migliore qualità di fruizione.
Qui emergono i già precedentemente citati problemi: da un lato l'assenza di contenuti, dall'altro i costi dell'investimento. Solo pochissime produzioni sono realizzate per essere veicolate su supporti digitali e si tratta prevalentemente di film documentari e di testi promozionali.
Un aspetto invece non da sottovalutare dal punto di vista distributivo resta la contrazione dei tempi dell'intera filiera cinematografica. Più prodotti, insomma, e con tempi di attesa inferiori: una maggiore apertura verso soggetti economici e sociali in precedenza spesso marginalizzati dall'industria cinematografica e dai suoi meccanismi produttivi[4].
Trasformare un documentario, realizzato in 16mm, in un prodotto per la distribuzione, ovvero in 35mm, e stamparlo in 3-4 copie ha, infatti, dei costi notevoli. Gli spettatori stimati per ogni proiezione possono essere anche meno di 700 e difficilmente riescono a coprire i costi di conversione. Trasferire la spesa dal lato della produzione all'esercizio, portando le sale all'acquisto di proiettori digitali e lo scambio di documentari via satellite per prodotti di interesse comune a più paesi, può favorire concretamente la nascita di un'*audience* stabile.
A questo proposito nel 2002 nasce DocuZone (EDZ)[5], il primo network di distribuzione di documentari in un circuito di sale digitali in ambito europeo. La presenza di una piattaforma di scambio favorisce non solo la collaborazione tra i soggetti coinvolti, ma gioca un ruolo attivo nella diffusione dei contenuti a livello promozionale. Produttori, distributori ed esercenti si ritrovano a perseguire un obiettivo comune, volto alla creazione di un circuito di distribuzione più ampio. Nasce un database nel quale vengono archiviati prodotti provenienti da tutto il mondo, programmato per garantire una ricerca ed uno scambio facilitati e guidati da interessi di settore. Un luogo sicuro, dunque, in cui raccogliere produzioni indipendenti e non, in grado di creare un impatto nel mercato cinematografico per *filmakers* e non ultimi gli spettatori.
Il documentario, dunque, come scommessa alternativa per le sale dotate di attrezzature digitali rappresenta, invece, una stabile conferma per altri contesti di fruizione che nella spettacolarità della visione lanciano il proprio guanto di sfida al cinema più convenzionale.
La tipologia di struttura che caratterizza gli IMAX porta con sé non solo condizioni di fruizione diverse ma una produzione di pellicole dedicata, in cui spicca il genere documentario, ma che non dimentica al contempo il cinema hollywoodiano.
Nelle produzioni IMAX il girato è in 70mm, ovvero ciascun frame è 10 volte più largo rispetto al 35mm. La proiezione avviene su uno schermo gigante, alto 80 piedi e largo 100, posizionato a ridosso della platea. La vicinanza è strettamente legata alla spettacolarità delle immagini, in grado di offrire un coinvolgimento pressoché totale.
"Di solito ad avere successo nei cinema tecnologici dallo schermo gigantesco sono soprattutto i documentari, per questo ne vengono girati una ventina all'anno appositamente per le sale IMAX contro le sei o sette pellicole hollywoodiane che soltanto dopo l'uscita nel formato classico a 35 millimetri sono trasposte anche in quella a 70 millimetri a 15 perforazioni, caratteristica di questo tipo di film", spiega Roberto Righi, direttore del teatro Tim IMAX di Oltremare. Con tali pellicole, l'esigenza è quella di trarre maggior vantaggio possibile dalla spettacolarità della visione, agendo sul livello non solo emotivo ma anche emozionale dello spettatore.
Il documentario diventa protagonista incontrastato nelle scelte di programmazione, con ben 46 titoli tra le produzioni di maggior incasso (Tab. 1).
IMAX, ovvero un viaggio all'interno di una varietà di luoghi non artificiali. Film come *Across the Sea of Time* (Stephen Low, 1995) raccontano allo spettatore la natura in formato tridimensionale, esasperando il contrasto tra l'immobilismo del corpo e la mobilità dello sguardo. Le immagini circondano il pubblico in sala dando vita ad un contesto percettivo panoramico; "adottare uno sguardo IMAX, ovvero ritrovare se stessi interpellati in un raggio di azione esperienziale epistemologico in grado di inglobare sia il museo sia le nuove tecnologie dell'intrattenimento"[7].
Così, come nel più noto Cinerama, lo spettatore viene trasportato in un viaggio attraverso l'Europa, attraverso lo spazio o negli abissi marini. In molti casi sembra di partecipare ad uno spettacolo dal vivo, gli occhi sono liberi di vagare nello spazio[8]: "lo spazio del proscenio antistante lo schermo sembra scomparire, e il pubblico ha la sensazione di entrare in un evento dipinto sul frontale schermo ricurvo"[9].

ANNO	TITOLO	INCASSO
2008	U2 3D	$8,232,943
2008	Dolphins and Whales Tribes of the Ocean 3D	$2,035,377
2007	Sea Monsters: A Prehistoric Adventure	$13,430,080
2006	Deep Sea 3-D	$36,141,373
2006	Roving Mars	$8,808,315
2005	Magnificent Desolation	$23,977,530
2005	Wild Safari 3D	$16,599,453
2005	Charlie and the Chocolate Factory (IMAX)	$14,000,000
2005	Aliens of the Deep	$8,968,684
2005	Sharks 3D	$8,500,000
2005	Mystery of the Nile	Non pervenuto
2005	Harry Potter and the Goblet of Fire (IMAX)	Non pervenuto
2004	NASCAR: The IMAX Experience	$21,550,235
2004	Sacred Planet	Non pervenuto
2003	Bugs!	$19,084,280
2003	Ghosts of the Abyss	$17,093,668
2003	Young Black Stallion	$6,751,389
2003	Ocean Wonderland	Non pervenuto
2002	Space Station	$75,242,680
2002	Beauty and the Beast (IMAX)	$25,487,028

ANNO	TITOLO	INCASSO
2002	Adrenaline Rush: The Science of Risk	$16,933,791
2002	The Lion King (IMAX)	$15,682,879
2002	Pulse: A Stomp Odyssey	$10,086,514
2002	Santa vs. The Snowman	$9,609,169
2002	Star Wars: Attack of the Clones (IMAX)	$8,494,458
2002	ESPN's Ultimate X - The Movie	$4,197,175
2002	Apollo 13 (IMAX)	$1,759,075
2002	Lewis & Clark: Great Journey West	Non pervenuto
2001	Shackleton's Antarctic Adventure	$15,553,324
2001	Haunted Castle	$13,528,282
2001	China: The Panda Adventure	$3,708,478
2001	N'sync: Bigger than Live	$1,808,679
2001	All Access: Front Row. Backstage. Live!	$995,122
2000	Fantasia 2000 (IMAX)	$60,507,228
2000	Dolphins	$54,000,000
2000	Michael Jordan to the MAX	$18,642,318
2000	Cirque du Soleil - Journey of Man	$15,626,076
2000	Cyberworld 3D	$11,243,857
2000	Alien Adventure	$5,017,383
1999	Galapagos	$17,294,683
1999	Extreme	$12,456,958
1999	Island of the Sharks	$10,658,756
1999	Encounter in the Third Dimension	$7,195,792
1999	Wolves	$5,361,306
1999	Siegfried & Roy: Masters of the Impossible	$5,231,283
1999	Wildfire: Feel The Heat	$2,378,388
1998	Everest	$87,178,599
1998	T-Rex: Back to the Cretaceous	$53,134,645
1998	Mysteries of Egypt	$40,593,286
1998	Africa's Elephant Kingdom	$13,485,455
1998	Mark Twain's America 3D	$2,992,106
1998	The Nutcracker	$1,009,291
1997	Thrill Ride: The Science of Fun	$18,798,682
1995	The Living Sea	$64,800,000
1995	Across The Sea of Time	$16,015,639
1995	Wings of Courage	$15,057,031
1991	Antarctica	$65,000,000
1989	To the Limit	$53,000,000
1985	The Dream is Alive	$125,900,000
1984	Grand Canyon: The Hidden Secrets	$52,800,000
1977	In Search of Noah's Ark	$55,700,000
1976	To Fly!	$86,600,000

Tab. 1. Fonte: Nash Information Services, LLC.

Il cinema documentario appare dunque un genere "dimenticato" dalla programmazione cinematografica dei grandi e più diffusi luoghi di fruizione (es. multiplex), se non per rare e brevi apparizioni di ben note produzioni internazionali[10]. Quale sia il bilancio, dunque, lo scenario si conferma articolato e orientato verso la diffusione del genere. In spregio all'idea della possibilità di fruire prodotti culturali in contesti pensati per il puro intrattenimento, l'esercizio cinematografico si sta muovendo verso una nuova qualificazione che non abbraccia, però, ancora i contesti istituzionali. Insomma, nuovi contenitori per contenuti alternativi.

Georgia Conte

Note

1. Questo è quanto emerge dalla prima ricerca sulla digitalizzazione delle sale cinematografiche svolta in Italia. Nata dalla collaborazione con l'associazione MEDIA Salles, la ricerca, che ha coperto l'intero territorio nazionale, ha avuto un duplice obiettivo. Dal punto di vista degli esercenti, indagare l'impatto delle tecnologie digitali sui caratteri differenzianti dell'offerta, sui principali risultati aziendali e sulle modalità e gli strumenti utilizzati in ambito promozionale, mentre dal punto di vista degli spettatori, analizzare le percezioni e l'atteggiamento da questi dimostrato verso la proiezione digitale e il suo impatto sulla fruizione complessiva del prodotto cinematografico.
2. IMAX (da Image Maximum) è un sistema di proiezione della pellicola cinematografica che ha la capacità di mostrare immagini con una grandezza ed una risoluzione molto superiore rispetto ai sistemi di proiezione classici. Le dimensioni standard di uno schermo IMAX sono 22 metri di lunghezza e 16 di altezza, ma l'estensione dello schermo può essere anche maggiore. IMAX è il più importante sistema di proiezione di pellicola su grandi schermi ad alta risoluzione, ed attualmente negli USA sta gradualmente sostituendo i multisala classici. Una variazione di IMAX, chiamata IMAX Dome (in origine denominata OMNIMAX), è stata realizzata per la proiezione su schermi inclinati a cupola.
3. Per ottenere il franchising IMAX, la sala deve presentare un'inclinazione pari al 100% (45 gradi) ed avere un minimo di 300 posti a sedere; lo schermo, dimensionato nel rapporto di proiezione 1,33:1 (il classico 4/3 televisivo), deve riempire completamente la parete di fondo e deve essere ancorato ad una struttura autoportante che non presenti punti di fissaggio alle pareti della sala stessa.
4. Georgia Conte, "Visioni binarie. La digitalizzazione delle sale in Italia", in Francesco Casetti, Mariagrazia Fanchi (a cura di), *Terre Incognite. Lo spettatore Italiano e le nuove forme dell'esperienza di visione del film*, Roma, Carocci, 2006.
5. I costi di conversione variano tra i 60,000 e i 70,000 euro.
6. "The Netherlands Film Fund" ha realizzato il progetto DocuZone nel 2002 per far fronte all'avvento della distribuzione digitale nelle sale cinematografiche – in modo particolare per tutelare i generi cinematografici maggiormente vulnerabili ed evitare una perdita di pubblico. Nel suo primo anno di vita il progetto è stato adottato da 10 sale che hanno incrementato il loro fatturato del 50%. I documentaristi possono così realizzare le proprie opere direttamente in digitale consapevoli del nuovo potenziale distributivo e con costi irrisori rispetto ai più costosi processi di conversione. Con oltre 180 sale cinematografiche all'attivo DocuZone riesce a raggiungere un vasto pubblico e ad offrire una visibilità maggiore a piccole produzioni Europee.
7. "To adopt the IMAX gaze is to find oneself firmly interpellated into an epistemological purview that covers both the museum and new entertainment technologies": Jeffrey Ruoff, *Virtual Voyages: Cinema and Travel*, Durham, Duke University Press, 2006.
8. *Ivi.*
9. "The frame of the theater proscenium seemed to disappear, and the audience had the uncanny sensation of entering into the event depicted on the curved screen in front and to the side of them", John Belton, *Widescreen Cinema*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1992, pp. 91-94.
10. *Bowling a Columbine* (Michael Moore, 2002) esce nelle sale nel 2002, e da allora il documentario in quanto genere cinematografico conosce un vero e proprio *boom* sia in termini produttivi che di pubblico in sala. Da qui in poi sono diverse le pellicole che si affacciano sul mercato della grande distribuzione, per citarne alcune: le successive produzioni di Moore (*Fahrenheit 9/11*, 2004; *Sicko*, 2007), *Supersize Me* (2004) di Morgan Spurlock, *The Corporation* (2003), di Mark Achbar, Jennifer Abbot e Joel Bakan, *Mondovino* (2004) di Jonathan Nossiter.

Il documentario in tv

L'occhio televisivo sulla realtà

In principio fu lo zoo

Alla fine del XIX secolo, scrive Olivier Razac[1], il pubblico europeo può assistere a un nuovo sconvolgente spettacolo. Dietro le sbarre, fra palme, cocchi, banane, ecco apparire il selvaggio. Africani, aborigeni e chi più ne ha ne metta: messi in uno zoo ed esposti allo sguardo curioso dell'uomo civilizzato, che poteva così ammirare lo spettacolo della natura intatta e selvaggia. O almeno così credeva, vista la palese irrealtà in cui si trovavano a vivere (?) i "selvaggi". Sbalorditivo? Non proprio. Gli zoo umani rispondevano infatti a una pulsione primaria dell'uomo: catturare la vita, osservarla, studiarla, esporla, farne anche spettacolo. Una pulsione che diventava sempre più forte a fine Ottocento, grazie anche a nuove invenzioni. Mentre fiorivano gli zoo, infatti, proliferava la fotografia. Poi venne il cinema con il movimento. Finalmente, la vita e la realtà potevano essere indagate con un occhio nuovo e puro. Poco a poco però la narrazione si impadronì del mezzo, e la pulsione documentaria del cinema divenne minoritaria. Intanto però nasceva la tv, e il rapporto con la realtà si faceva più immediato. Grazie alla diretta, la realtà entra in casa, non c'è modo di arrestarla. Oppure no. Perché alla fine c'è sempre qualcuno che decide, e la tv è un mezzo così potente da incidere sul concetto stesso di realtà: oggi, spesso, esiste solo quello che il piccolo schermo riprende.

La pulsione della tv a mostrare la realtà ha preso il sopravvento verso la metà anni Ottanta, quando a fianco dei generi tradizionali nasce la *real tv*[2]. Il piccolo schermo cerca di creare un rapporto più diretto con la realtà, abbattendo qualsiasi barriera linguistica. Il reale irrompe sugli schermi allo stato puro: eventi improvvisi, fatti di cronaca, gente comune. La *real tv* (o tv verità) esplora senza barriere realtà ancora inaccessibili, e mostra la tv nell'atto stesso del suo farsi. Si tratta di una vera rivoluzione, in Italia avviata da Rai Tre allora diretta da Angelo Guglielmi. Il primo programma di questo tipo è *Telefono giallo*, poi arrivano *Un giorno in pretura*, *Chi l'ha visto*, e così via. Perché una volta aperta la finestra, il reale continua ad entrare. E magari si ibrida con altri generi.

Nascono così i primi *reality show*. La *real tv* vuole (o vorrebbe essere) una rappresentazione trasparente e vera del mondo. Il *reality show* è invece una voluta contraddizione: realtà e spettacolo fusi insieme. La tv non è perciò un semplice specchio del mondo ma diventa vero e proprio demiurgo che crea, amplifica, sfrutta una situazione a fini spettacolari. Porta in scena la gente comune e ne indaga la sfera quotidiana, ma le loro storie sono più o meno prevedibili. *Reality show* non significa solo *Gf*. Anche programmi come *Carramba che sorpresa, Amici, Stranamore, C'è posta per te* sono *reality* perché basati sui suddetti principi. Il *Gf* è solo uno dei tanti *reality show*, ma con una componente in più: il gioco. In tv quindi la realtà è molte cose. È la diretta, è il grande evento, è la *real tv*, è docudrama, è *reality*, è anche documentario. Soprattutto, la realtà della tv deve ora fare i conti anche con internet, con le webcam, i Videoblog, *YouTube*, nuovi volontari e involontari testimoni del mondo.

Eppure è proprio la tv che oggi mantiene una stretta connessione con quegli "zoo" di fine Ottocento, con quell'impulso a cercare la realtà e il vero. Oggi è la tv che, al di là di tutto, mantiene in vita il documentario, e anzi lo fa rinascere. In Italia trovare posto nelle sale appare ancora più difficile che in America, e la tv con la sua fame di contenuti è l'unica salvezza. È perciò oggi la più importante piattaforma distributiva per il documentario. La tv batte il cinema quantitativamente, per numero di documentari trasmessi e pubblico raggiunto. E batte il cinema anche qualitativamente, grazie alla complessità e varietà di documentari messi in onda.

Ma cos'è il documentario in tv oggi, nell'età del *Grande Fratello* e di *YouTube*? Cosa rappresenta nel nostro paese? Quali sono le sue reti distributive? Quali tendenze dominano?

Il documentario tra tv generalista e satellitare

Osservando da vicino il panorama televisivo degli ultimi anni, si possono notare due modelli dominanti, che sono anche due diversi modi di concepire il documentario per contenuti e stile. Una dimensione influisce sull'altra. Il primo modello, più antico, è quello delle reti generaliste, che ormai conservano poche oasi di riflessione per il documentario (La 7 e Rai Tre con DOC 3)[3], spesso ancora schiave di una certa visione pedagogizzante. Il secondo modello è quello dei canali satellitari. Privilegiando la messa in onda di documentari della scuola angloamericana, il satellite dà nuova vita al documentario, dettando la linea anche per la produzione italiana, finalmente lontana da certi desueti cliché.

Il nostro documentario infatti è schiavo ancora di una certa ideologia. È il documentario dal contenuto "alto & impegnato", aperto solo a realtà "scottanti", capace di ricattare emotivamente lo spettatore. L'unico registro che conosce è quello della denuncia, che il più delle volte scivola nel melodramma sentimentale. Il documentario angloamericano invece riesce a narrare realtà anche bizzarre, estreme, "altre", ma non per questo meno illuminanti. Si apre all'ironia, al gioco di stili, alla difficile commistione tra realtà e finzione che prende il nome di *mockumentary*.

In Italia l'aspetto visivo e stilistico è sempre stato messo in secondo piano, per via di un certo retrogusto neorealista e di un rifiuto verso la professionalità tecnica. Il documentario angloamericano invece non perde mai di vista la resa stilistica della realtà. Questo non significa alterarla. Raccontare la realtà non significa trascurare l'intrattenimento. Ci sono diversi modi per farlo, e bisogna trovare la "forma" migliore. Il vero si rivela meglio se c'è uno stile capace di interpretarlo. Il vero è anche spettacolo. Perché in fondo anche il realismo spinto e l'effetto *live* (camera a mano, fotografia sporca, montaggio serrato) non sono altro che una messa in scena del reale. Uno stile, non la realtà

Sulle reti generaliste italiane il documentario, a parte recenti casi, si è per lo più incarnato nella figura di Piero Angela. Che confeziona i suoi *Quark* spesso prendendo un documentario della Bbc o un'opera di fiction e riutilizzandoli a suo piacimento. Vecchia, vecchissima tv pedagogica: la parola del maestro illustra con pacatezza le immagini del tempo che fu. Archeologia (televisiva e storica) allo stato puro. Lo spettatore discente non può farsi da solo un'idea dell'argomento, né tanto meno essere coinvolto emotivamente da ciò che vede. Al massimo può prendere diligenti appunti. In Italia il documentario in tv ha spesso subito un processo di "ridiscorsivizzazione"[4]: è stato, proposto da un conduttore in carne e ossa, capace di "impadronirsi" del materiale filmato facendolo suo. Accade anche nelle inchieste più riuscite di *Annozero* o *Otto e 1/2*, precedute o inframmezzate da un talk show che interpreta e dibatte. Accade in certi trasmissioni *educational* come *La storia siamo noi* di Gianni Minoli, che dispiega il significato delle immagini quasi che queste non avessero la forza di farlo da sé. Sono tutte voci che, invece di lasciarci guardare, comprendere, gustare il documentario, vogliono a tutti i costi guidarci al suo interno, spiegarci la lezione, chiosare le immagini. Del tutto diverso il panorama del satellite, nel quale la figura del conduttore-maestro scompare, e il documentario (e lo spettatore) appare liberato. Il testo riacquista valore di per sé. Lo spettatore impara a vedere (e capire) da sé.

Il satellite quindi sceglie di trasmettere documentari di elevata qualità, e si affida perciò alla scuola angloamericana, moderna per contenuti e stile. Mette inoltre in pratica un tipo di messa in onda lontana dai meccanismi italiani e più vicina, ancora, al modello straniero. Così prende piede un nuovo modello fruitivo fra il pubblico. I canali satellitari, inoltre, devono per legge produrre materiale autoctono, e sono alla ricerca di documentari adatti alla loro identità di rete. Un documentario italiano che sappia sfuggire al piatto realismo, al ricatto dei contenuti, all'assenza di stile. Il satellite spinge il nostro documentario verso la maturità, sceglie produzioni libere dai cliché interni di stile e contenuto, e libero dai cliché esterni di impaginazione (la voce guida).

Il ruolo del satellite come prima piattaforma produttiva e distributiva del documentario italiano è dimostrato anche dalla priorità di messa in onda. Prodotti italiani vengono prima trasmessi sul satellite e solo dopo sulla tv generalista. È quel che è accaduto, ad esempio, con il bel documentario *In missione per Mussolini* (2006) di Vania Del Borgo prodotto dalla casa indipendente Doclab con l'Istituto Luce per la serie *La Grande Storia* e per Fox Italia.

I canali maggiormente artefici di questo cambiamento sono Cult, History Channel, National Geographic Channel, Current, che verranno qui presentati insieme ai loro documentari più importanti.

Cult

Obiettivo dichiarato è mettere "in circolo nel flusso tv contenuti e temi che le logiche del sistema televisivo *mainstream* relegano nelle fasce notturne di terza serata". Dopo una partenza segnata da una visione piuttosto retrò di cultura, nel gennaio 2006 il canale viene acquistato dal gruppo Fox International Channel diventando così un vivace spazio aperto al documentario più innovativo. La forte identità di rete permette al canale di puntare su documentari innovativi per stile e contenuto, una linea che influenza anche la produzione italiana del canale. Tra i titoli coprodotti da Cult *Liberanti* (2006), *Residence Bastoggi* (2003) e *Hotel Helvetia* (2004) di Matilde D'Errico, Maurizio Iannelli e Marco Penso, prodotti da La Bastoggi e Ruvido Produzioni.

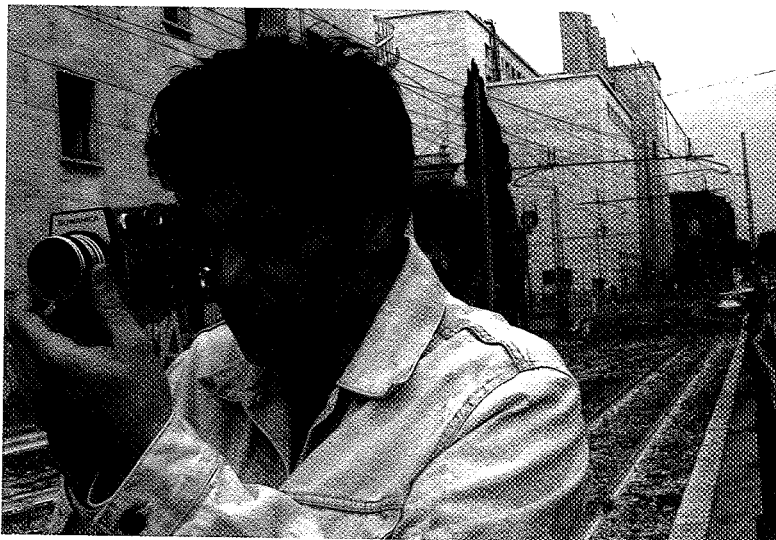
Il miglior esempio di documentario in onda su Cult è però *La vita come viaggio aziendale* (2006, in onda il 2 novembre 2007) di Paolo Muran. Silvano

Bignozzi e Lino Toselli sono due grandi lavoratori molto bravi, che l'azienda premia con maestosi viaggi in cui non manca mai "la palma", come spiega uno dei due. La palma è l'esotico, l'altrove, il sud, ma anche la palma della vittoria. Nella competizione globale, infatti, i due hanno battuto tutti, e il premio è andare a visitare questo globale di cui tanto si parla. Un globale, ovvio, da cartolina illustrata. Il regista Paolo Muran ha ripreso 15 dei 26 viaggi premio di Bignozzi e Toselli. Ne è venuto fuori un ritratto dell'Italia come pochi mai visti. Qui c'è del vero, nessun terzomondismo *chic*, nessun provincialismo snob. *La vita come viaggio aziendale* è anche un documentario sulla globalizzazione capace di toccare temi importanti senza appesantirli. Ritrae il mondo partendo da un caso umano non mortifero ma vitale, simpatico, affascinante. Il documentario di Muran ha due rare qualità: si apre a una visione altra e possiede il dono dell'ironia.

History Channel
È canale satellitare tematico dedicato alla storia, presente in sessanta paesi. L'emittente è di proprietà della A&E Television Networks, una joint venture tra Hearst Corporation, ABC, Inc. e NBC. Come è noto[5], il rapporto tra tv e storia è fra i più complessi, e il canale ha saputo dar vita ad originali visioni, con un nuovo uso dell'archivio e l'approfondimento di tematiche spesso sconosciute[6]. Così dal 7 dicembre 2007 History Channel ha proposto un originale viaggio indietro nello spazio e nel tempo delle nostre città con *Italian Souvenir* (20 pillole di un minuto, produzione Wilder, autori Giovanni Troilo e Marco Mulinelli, 2007). La particolare macchina su cui gli spettatori viaggiano è una *boule de neige*, la classica piccola sfera di cristallo contenente l'immagine di monumenti, che ora prendono vita regalando allo spettatore frammenti della storia italiana. È viaggio della memoria, nel tempo, nello spazio. È viaggio digitale ottenuto grazie alle moderne tecnologie di manipolazione dell'immagine, di sovrapposizione, *collage*, montaggio. È una foto che poi si fa filmato, che poi diventa una figurina cartonata. È storia senza essere noia. È un modo intelligente per mettere in scena l'archivio, rivalutarlo, valorizzarlo.

National Geographic Channel
Canale tematico dedicato alla divulgazione scientifica e, in particolare, al rapporto conoscitivo fra uomo e natura, ben sintetizzato dallo storico slogan "sempre più lontano, sempre più vicino". È diretta emanazione della National Geographic Society, istituzione scientifica ed educativa non a fini di lucro nata nel 1888. Il primo canale televisivo nacque nel 1997 e fu lanciato in Europa e Australia. Ormai conosciuto e apprezzato in tutto il mondo, il canale detiene un vastissimo patrimonio di documentari ed è anche il "fornitore" di molti programmi di grande successo delle tv generaliste.
Brady Barr è l'esperto di rettili di National Geographic. Meglio conosciuto come Dr. Croc, è la prima persona ad aver mai catturato e studiato tutte le 23 specie di coccodrilli catalogate nel mondo naturale. Per oltre 15 anni, ed attraverso 50 paesi, il suo obiettivo è stato avvicinare e toccare con mano le vite di questi esemplari nel loro ambiente naturale per capire come meglio è possibile preservarli. Le sue spedizioni sono pericolose e spettacolari. Insegna entusiasmando, e divertendo. Fa ricerca vera sul campo, e la documenta con una videocamera portando le sue scoperte a tutto il pubblico del National Geographic. Barr è anche uomo di spettacolo. Eppure in Italia è stato accolto con una certa diffidenza dai critici, segno che il modello scientifico alla Piero Angela è ancora il più quotato.

Current
Current è appena apparso sul panorama italiano, e si configura come tv di inchiesta e documentari fatti dal basso. Una tv democratica, ideata dall'ex vicepresidente e premio Nobel Al Gore. *Current* è la nuova corrente che vuole invertire il flusso. Le informazioni non partono dall'alto e arrivano a basso, ma è il basso che produce contenuti, e li condivide. Il canale conta sulla partecipazione attiva di un pubblico adulto (18-35 anni) pronto a proporre e fruire 24 ore su 24 di informazioni, notizie, curiosità, intrattenimento da ogni angolo del pianeta. Il palinsesto è una *play list* di brevi video, chiamati "Pod", raccolti in fasce di programmazione tematica di facile e veloce fruizione. La grande differenza con *YouTube* è che vengono scelti solo i video migliori. Current è meritocrazia delle idee, è editore garante di qualità, e non lascia allo sbaraglio i suoi autori-spettatori. Anzi, li aiuta nella confezione, ne innalza le capacità produttive (insegna a far tv, insomma), e li retribuisce (il compenso è tra i 200 e i 1.000 euro). In Italia il canale è ancora troppo giovane, e bisognerà aspettare per vederne i risultati. Tra i Pods scelti sul sito per la successiva messa in onda si segnalano *Il Volo Umano*, *Vicenza Casa Mia*, *Cacciatori di Tornado*, *Farlo con lui conta due volte di più*, *Girls Attack at Trinity Skatepark*, *Addio vecchie confezioni la spesa diventa sfusa.*

Stefania Carini

L'Orchestra di Piazza Vittorio

Note

1. Cfr. Olivier Razac, *L'Ecran et le zoo*, Paris, Donoel, 2002.
2. Cfr. Aldo Grasso, Massimo Scaglioni, *Che cos'è la televisione*, Garzanti, Milano, 2003.
3. Tra i migliori documentari trasmessi su Raitre si segnalano la serie *W l'Italia* di Riccardo Iacona e *Pane Amaro* di Gianfranco Norelli, nonché la trasmissione storico-documentaria *Correva l'anno*. Si segnalano invece su La7 *Stato di paura* e *Napoli vita morte e miracoli* di Roberto Burchielli e Mauro Parissone (2007); inoltre *ID Non vuol dire Idiota* di Stefano Pistolini con la collaborazione di Massimo Salvucci (2006) e *Dalla parte degli angeli* di Stefano Pistolini, Christin Rocca, Francesco Bonami (2005)
4. Cfr. Aldo Grasso, *Storia della televisione italiana*, Garzanti, Milano, 2004.
5. Cfr. Stefania Carini, "Media e storia: cronologia di un dibattito", in Aldo Grasso (a cura di), *Fare storia con la televisione*, Milano, Vita e Pensiero, 2006.
6. Tra i documentari italiani più originali *Storia proibita del '900* (2006-2007) di Davide Savelli; *Delitti* (2005) di Alessandro Garramone, Arrigo Benedetti e Annalisa Reggi, prodotto da Wilder per Fox; *IMI 8744* di Alessandro De Gregorio e Emiliano Sacchetti e prodotto da Alhabra Factory (2005); *Che Guevara: il corpo e il mito* di Raffaele Brunetti e Stefano Missio, prodotto da B&B per Fox Channels Italy, ZDF e Arte (2007); *Scemi di guerra* di Enrico Verra (2008).

Documen(I)taly

Poche note sparse sulla distribuzione del documentario italiano all'estero

La distribuzione, sotto qualsiasi forma, è una delle fasi chiave all'interno del ciclo di realizzazione di un film documentario, ed è proprio parlando di distribuzione a livello internazionale che il mondo del documentario italiano deve ancora lavorare, e non poco, per mettersi al passo con la maggior parte delle altre realtà europee ed extra-europee. Difficoltà di ogni tipo affliggono la produzione nazionale, ristrettezze economiche, poco supporto da parte delle istituzioni, contenuti carenti, lontananza dalle richieste del mercato, limitazioni linguistiche, riducono la possibilità di vedere un prodotto nostrano lanciato su un mercato straniero. Non solo televisione. La distribuzione del documentario non è, come spesso si crede, solo canali televisivi terrestri o digitali, esiste anche internet, che non si stanca mai di mostrarci le proprie potenzialità, la distribuzione via DVD, l'editoria, le uscita in sala (rare) e i buoni vecchi film festival, soprattutto quelli con annesso il mercato, caratteristica tipica dei festival di documentario, per la compra/vendita di pellicole: autentico regno di *buyers* e *commission editors*.

I festival sono, da sempre, elementi vitali del film business e si identificano come eventi fondamentali all'interno del dibattito internazionale su produzione e distribuzione. Sono il luogo dove "tutto accade"[1], dove si vengono a creare forti sinergie tra registi, produttori, giornalisti, distributori o semplici spettatori, vetrine importanti a livello extra-nazionale, da frequentare inderogabilmente, *spin-off* per la promozione e la successiva distribuzione dei documentari; alcuni esempi di rilievo sono il MipDoc (Francia) il Sunnyside of the Doc (Francia) oppure i nostrani Bellaria Film Festival e Doc in Europe. Tra i più importanti al mondo possiamo inoltre inserire anche l'IDFA di Amsterdam ed l'appena concluso Hot Docs a Toronto. La distribuzione estera avviene principalmente partecipando ai mercati internazionali o attraverso alcune iniziative italiane mirate e di successo, come l'Italian Doc Screenings.

L'*I*talian Doc Screening è un evento unico per incentivare la diffusione del documentario italiano soprattutto in terra straniera, uno *show-case* dove promuovere, visionare, completare, acquistare prodotti video documentari soprattutto, ma non esclusivamente da parte di reti televisive. Sviluppare progetti, partecipare a tavole rotonde, assistere a proiezioni; per quattro giorni compratori da tutto il mondo si incontrano a Venezia per stringere accordi, collaborazioni, co-produzioni e fare "shopping", lanciando nuove pellicole sul mercato mondiale. Nel corso degli anni sono state presenti televisioni extra-europee terrestri/digitali e le televisioni pubbliche di tutta Europa, rappresentando paesi come: Austria, Belgio, Canada, Danimarca, Finlandia, Francia, Germania, Islanda, Israele, Irlanda, Olanda, Repubblica Ceca, Regno Unito, Russia, Spagna, Stati Uniti, Svizzera ecc.

L'ambiguo ruolo della televisione !?

Le televisioni nazionali da sempre, salvo alcune sporadiche eccezioni come *Doc3* o la *25a ora* hanno messo da parte il documentario per dirottare i fondi verso altri tipi di prodotti, in una rincorsa suicida ai dati di audience a discapito di cultura e pluralità. Vecchia storia. La nostra televisione da anni si nega al documentario, tanto che lo spettatore italiano associa subito il genere con programmi contenitore come *Quark, Geo&Geo, Ulisse,* programmi che annientano la figura dell'autore nel dominio di quella del presentatore. Inoltre, le immagini trasmesse vengono, per assurdo, generalmente acquistate all'estero "in blocco", soprattutto dalla BBC, e successivamente smontate, rielaborate e rimontate negli studi italiani per adattarsi al *format.* La mancanza di aziende televisive che fungano da propulsori, come la BBC, Arté, ZDF, PBS, senza dimenticare le televisioni pubbliche minori di stati come Olanda, Belgio, Austria, Norvegia, Finlandia, si fa sentire e (non) vedere. Dimentichiamoci invece che in Francia, una parte dei guadagni delle aziende televisive alimenta un fondo nazionale dedicato al finanziamento dei documentari e non tralasciamo l'efficace capacità distributiva offerta dai canali digitali dedicati al documentario come la Fox International Channels che annovera tra le sue fila History Channel, oppure Discovery Channel, azienda che acquista e distribuisce prodotti in ogni angolo del mondo.

Caso studio estremamente breve: la BBC

Ma come funziona la maestra BBC? All'interno dell'azienda BBC esiste un intero dipartimento che si dedica all'acquisto e alla produzione di documentari, dipartimento che deve competere con quelli che dirigono i programmi di intrattenimento, i film di *fiction*, l'attualità e quant'altro venga trasmesso via etere. Ascolti ma non solo, anche chiare politiche di finanziamento pubblico ai canali nazionali e locali che permettono di garantire spazio alle nuove sperimentazioni, a nuovi formati che possano, in qualche modo, stravolgere le regole classiche del fare televisione. Come dichiarò Paul Hamann (capo della sezione documentario della BBC) qualche anno fa: "Cerchiamo sempre di reinventare noi stessi e i formati sui quali lavoriamo"[2]. Da questo punto di vista, la BBC è stata pioniera nella produzione e distribuzione di video-diari, autentici *format* di stampo documentaristico puro dove ad alcune persone veniva fornita una videocamera digitale e veniva chiesto di creare un film su un particolare episodio della loro vita, riducendo l'interferenza di tecnici del settore o dell'istituzione stessa, sperimentazione che ha apportato senza dubbio una nuova dimensione all'espressione documentaristica in ambiente televisivo. Oltre ad acquistare documentari provenienti da ogni parte del mondo, il canale inglese si ritrova, molto spesso, a dover avventurarsi in progetti con altri canali/case di produzione creando dei prodotti propri, quei documentari della BBC che sollecitano nello spettatore la sensazione di essere sempre troppo equilibrati, come se il canale, ragionamento legittimo, non volesse perdere la chance di vedere il proprio prodotto "ben ricevuto" in tutti i paesi nei quali verrà venduto/distribuito.

Feltrinelli

Altro caso studio estremamente breve: Sunny Side of the Doc

Festival/mercato di vitale importanza in ambito documentaristico è il Sunny Side of the Doc, La Rochelle in Francia, un evento europeo mirato, dove il *medium* documentario è il protagonista principale e dove si discute di progetti, finanziamenti, produzioni, distribuzione. La possibilità di assistere alla proiezione di film sul grande schermo, permette di percepire come il prodotto documentaristico, ridotto a genere da-essere-tramesso-in-tv, possa avere al cinema un impatto emotivo molto forte sullo spettatore, nella prospettiva futura di una (ri)educazione dello spettatore stesso all'osservazione della realtà con la quale quotidianamente interagisce. Idee base del festival: facilitare la circolazione internazionale dei programmi documentari, incoraggiare *parternership* internazionali in co-produzione e sviluppo di progetti, informare le figure professionali riguardo alle tendenze nei diversi paesi e continenti e riguardo agli sviluppi legali, finanziari e tecnici nella produzione documentaristica. Una solida base garantita di 350 *buyers* e una media di 2000 professionisti garantiscono il successo dell'evento, il percorso di analisi affrontato in ogni edizione è tematico e varia di edizione in edizione. Quest'anno, edizione 2008, tra i forum di discussione, spicca *The Challenges of International Distribution*, che affronta direttamente la questione della distribuzione extra-nazionale: l'attenzione sarà focalizzata su co-produzioni e fondi, partendo dall'esempio inglese di finanziamento per la distribuzione. Il panorama italiano per l'edizione che si andrà ad aprire a breve, come si può constatare da programma, risulta ancora molto scarso e lacunoso se paragonato ad altre realtà internazionali. I film nazionali che verranno presentati sul mercato sono: *Til Death Do Us Part*, Filevideo; *Already Dead - Bruno against the Mafia*, EIE; *Callas Cooking*, RaiTrade; *Carlo Goldoni - Venice Grand Theatre of the World*, Vip Mediacom; *Staffette Couriers*, RaiTrade; *Dominique's Story*, Suttvuess Scarl; *Hair India*, B&B Film; *IMATRA. Borders of Europe #3*, Vivo Film; *Lambretta, the Rise and Fall of an Italian Dream*, Istituto Luce; *Mussolini's Dirty War*, GA&A Produc-

Improvvisamente l'inverno scorso

tions; *Nazis in Rome*, Istituto Luce; *Orme Rosse-Ferrari*, Istituto Luce; *Ortona 1943: a Bloody Christmas*, SD Cinematografica; *Space Hackers*, Zenit Arti Audiovisive; *The Diabolikal Super-Kriminal*, Camera Film; *War's Fools. Madness in Trenches*, Vivo Film.

¡Que viva el documentario!

L'immagine documentaristica scuote chi la vede, non perché aggressiva o fastidiosa ma perché densa di verità, realtà, vita reale[3], lo spettatore, che è soggetto attivo coinvolto totalmente negli eventi descritti, scopre (individua) verità profonde non solo cinematografiche, ma anche esistenziali. Numerosi registi esordienti, memori di una lunga e celebrata tradizione documentaristica, che trova il suo apice intorno agli anni Cinquanta e Sessanta con vari autori di scuola demartiniana (Luigi Di Gianni, Gianfranco Mingozzi, Giuseppe Ferrara, la coppia Lino Del Frà - Cecilia Mangini e Vittorio De Seta), da alcuni anni si cimentano con questo genere con risultati soddisfacenti sia per tecnica che per contenuti. Se da un lato però assistiamo ad un incremento della produzione, dall'altro possiamo notare un difficile inserimento dei prodotti nostrani in un mercato internazionale, sebbene non manchino consensi e successi di critica per quanti riescono a emergere. I distributori che operano anche in ambito internazionale con prodotti italiani esistono, si relazionano direttamente con *broadcaster*, raccolgono fondi nazionali ed europei, partecipano a progetti MEDIA della comunità europea, girano per film festival, propongono l'*home video*, la distribuzione *on line*; ricordiamo, per avere un quadro generale nazionale ed extra nazionale le seguenti aziende (molte presenti al prossimo Sunny Side od the Doc), non me ne voglia chi viene escluso: GA&A, Adriana Chiesa Enterprise, Deckert Distribution Gmbh (Germania), Stefilm, Doc & Co (Francia), Zaroff Film, First Hand Films (Svizzera), Vitàgraph, B&B Film, Doc Art, Istituto Luce, Doclab, Fabulafilm, SD Cinematografica, Eurofilm, Rai Trade, Fandango, Vivo Film, Zenit Arti Audiovisive, ecc. Queste aziende si rivolgono soprattutto a canali esteri, puntando spesso alla onnipresente Arté e all'affamato National Geographic Channel, senza disdegnare qualsiasi altro canale internazionale interessato ai loro prodotti.

Per quanto riguarda i documentari, invece, ne ricordiamo alcuni che hanno avuto una buona visibilità all'esterno del territorio nazionale, tra questi: *L'Orchestra di piazza Vittorio*, di Agostino Ferrente, distribuito all'estero da Wide Management, ottimo esempio di prodotto che è riuscito, anche se in misura ridotta a "passare in sala" sia in Italia che all'estero, scegliendo come elemento di forza la qualità, soprattutto musicale e sociale del film stesso; i due documentari di Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, distribuito all'estero da Roco Films e *Vogliamo anche le rose*, co-prodotto dalla Mir e dalla svizzera Ventura Cinema; *Feltrinelli* di Alessandro Rossetto, vittima del suo stesso produttore italiano, Eskimosa ma ben distribuito dall'estero in DVD da Pola Pandora Filmproduktion e Dschoint Ventschr Filmproduktion; *Il fantasma di Corleone*, di Marco Amenta, Eurofilm, tipico tema che attrae il pubblico internazionale, film distribuito prima all'estero tramite il circuito dei film festival e poi in Italia; *Primavera in Kurdistan* di Stefano Savona, una co-produzione italo-francese. Infine, da menzionare *Improvvisamente l'inverno scorso*, sulla legge per le unioni di fatto, un'esperienza vissuta e riprodotta in video da Luca Ragazzi e Gustav Hofer, documentario presentato all'ultimo Hot Docs dove, accortamente è stata inserita la voce off in inglese. Lo stesso espediente è stato adottato da Michele Mellara e Alessandro Rossi in *Le vie dei farmaci*, accolto positivamente dall'audience straniera e distribuito all'estero da First Hand Films. Il vasto numero di film promossi da Filmitalia, "società del gruppo Cinecittà Holding creata con l'obiettivo di promuovere il cinema italiano all'estero e di accrescere la distribuzione di film italiani nel mercato internazionale"[4], come *A Ming* di Alessandro De Toni e Matteo Parisini, *Clown in Kabul* di Enzo Balestrieri e Stefano Moser, *La vita come viaggio aziendale* di Paolo Muran, *Il mio paese* di Daniele Vicari, *Odessa* di Leonardo Di Costanzo e Bruno Oliviero. Per concludere, *Citizen Berlusconi* di Susan Gray, Stefilm, trasmesso dalle TV di Norvegia, Germania e Stati Uniti ma da nessuna TV nazionale; come dichiara Lucio Mollica, autore, che ha partecipato alla realizzazione del film sul Presidente del Consiglio: "C'è una certa incomprensione di fondo tra molti autori italiani, anche di talento, e le aspettative del mercato internazionale. Si vedono comunque, anche segnali di cambiamento: giovani che viaggiano, partecipano a festival e mercati esteri, collaborano in rete. Confido che presto i frutti si vedranno".

Stefano Odorico

Note

1. Marijke De Valck, *Film Festivals: from European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007, p.14.
2. Ruchard Kilborn, John Izod, *An Introduction to Television documentary*, Manchester, Manchester University Press, 1997, p. 187 (trad. mia).
3. Jean Breschand, *Il documentario; l'altra faccia del cinema*, Torino, Lindau, 2005, p. 3.
4. http://www.filmitalia.org.

La nicchia, la coda e il documentario. Le prospettive della distribuzione *on line*

La produzione documentaristica è di fatto una produzione marginale. Marginale in quanto accessoria alla produzione cinematografica di fiction e *mainstream*, in termini squisitamente economici. Il documentario sociale, etnografico e d'autore, cioè quel prodotto di cinema del reale che per scelte stilistiche e tematiche si pone con una certa fermezza al di là dei documentari di viaggio e natura, solo raramente riesce a raggiungere gli spazi di visione concessi ai prodotti audiovisivi di fiction. Da questo assetto distributivo deriva tutta la frustrazione dovuta ad una costantemente compianta assenza dei prodotti documentaristici nei luoghi di visione ritenuti deputati per queste produzioni. Quando ci si addentra nella questione delle possibilità distributive che un prodotto di nicchia come il documentario può sfruttare, il rischio di cadere nella vecchia e consumata – e probabilmente tutta italiana – retorica dell'assistenzialismo pubblico, della salvaguardia, dell'area protetta è sempre dietro l'angolo. Le lamentazioni circa i meccanismi di una presunta industria culturale che cancella ed estirpa alla radice ogni formula di alterità produttiva, linguistica e tematica non sono da ignorare poiché si basano su riscontri non certo infondati; ma da qui nasce anche il fraintendimento in merito ad un prodotto, quello documentaristico e italiano, che non vuole arrendersi all'evidenza dell'impossibilità di una competizione sullo stesso piano – ancora di ordine economico – con le produzioni *mainstream* e pretende una "regolamentazione" della distribuzione per creare una "riserva indiana" in cui queste produzioni possano riconquistare la dignità negata. Il documentario italiano solo in rarissimi casi riesce ad accedere ai circuiti tradizionali, ma questo è il frutto di un'organizzazione distributiva che si basa sulle sale che avendo elevati costi di gestione e mantenimento necessitano di una programmazione in grado di garantire la copertura delle spese di gestione. Probabilmente anche un circuito di sale dedicato al documentario avrebbe difficoltà significative nel generare il successo adeguato e un giro economico tale da sostenerne la programmazione se non grazie a contributi e finanziamenti esterni. Ciò non significa che una produzione di questo tipo debba essere messa al bando; tutt'altro la produzione documentaristica ha bisogno di canali specifici per raggiungere con più efficacia quelle nicchie di spettatori ai quali si rivolge. E il mezzo migliore per raggiungere questi spettatori sembrerebbe essere il Web.

"Da un mercato di massa a una massa di mercati". Con questo slogan ad effetto è stato accompagnato il titolo italiano del famoso e acclamato libro di Chris Anderson *La coda lunga* nel quale l'*editor in chief* di *Wired* ci spiega che il futuro del business sta nel "vendere poco di tanto"[1]. Il senso di questo secondo *claim* è da rintracciare nel passaggio da un'economia basata sugli atomi ad una in cui l'oggetto della vendita è sempre più spesso un file digitale e gli spazi espositivi diventano virtuali. Il passaggio ad un'economia del digitale permette di abbattere i costi di gestione che un negozio di mattoni – o nel caso della distribuzione cinematografica la sala – implica, e consente di mantenere un archivio di oggetti in vendita potenzialmente infinito, proprio perché i costi di archiviazione di un file sono pressoché nulli. Ciò significa che si può ignorare la logica delle *hit* e dei *blockbuster* poiché anche quei prodotti a scarso rendimento immediato (i prodotti di nicchia), mantenendo una visibilità continua nei cataloghi *on line* – cosa che non si può verificare nelle vetrine tradizionali (negozi, sale, palinsesti televisivi) – riescono a generare meccanismi di *long tail*; vale a dire che i prodotti di nicchia nel loro complesso, garantendo una vendita limitata in termini di unità, ma continua nel tempo, permettono di generare un introito economico pari a quello dei prodotti *mainstream*.

> Questi milioni di vendite marginali sono un business redditizio ed efficiente. Non dovendo pagare lo spazio sugli scaffali – e, nel caso di servizi puramente digitali come iTunes, neppure i costi di fabbricazione e di distribuzione – un prodotto di nicchia venduto è solo un'altra vendita, con gli stessi (o maggiori) margini di un *hit*. Per la prima volta nella storia, hit e nicchie sono sullo stesso livello economico, entrambe voci in un database che vengono richiamate a richiesta, entrambe ugualmente degne di essere trattate. All'improvviso, la popolarità non detiene più il monopolio della redditività[2].

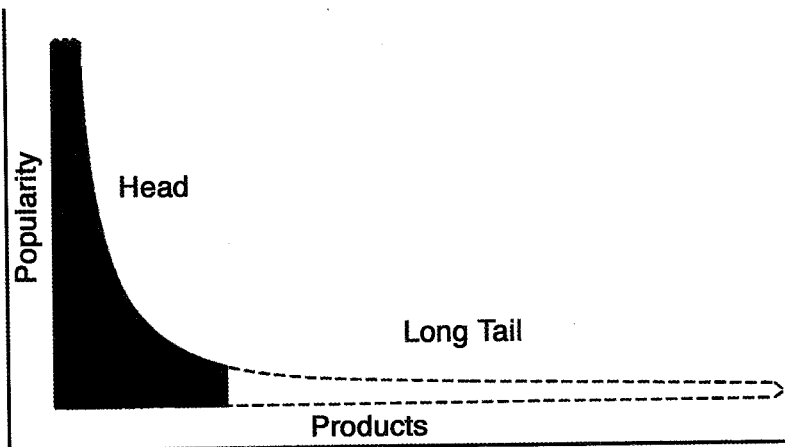
I dati di iTunes, Amazon e di altre piattaforme per l'e-commerce che Anderson analizza, lo dimostrano ampiamente. Allora questo modello distributivo sembrerebbe efficace anche per la produzione documentaristica locale se solo si abbandonasse la convinzione che un prodotto audiovisivo debba essere a tutti i costi consacrato dalla sala cinematografica e debba alimentarsi del denaro pubblico.

Dal sito dell'Associazione Italiana di Documentaristi http://www.documentaristi.it/ si può scaricare un documento programmatico[3] che denuncia un bisogno profondo di statalismo e di sostegno finanziario da parte di istituzioni locali e nazionali al fine di promuovere la produzione e la distribuzione documentaristica italiana. Benché nel suddetto testo si riconosca un mancato uso consapevole e fruttuoso delle risorse offerte dai nuovi media, Doc/it si limita a riconoscerne le potenzialità e poi mette *on line* un sito in cui si scopre che La Casa del Documentario Italiano, iniziativa dell'associazione Doc/it che si propone di raccogliere, conservare e catalogare tutti i film documentari prodotti in Italia, permette la consultazione dei materiali raccolti solo in locale, presso "la prestigiosa struttura della Cineteca del Comune di Bologna". La logica a dir poco sorpassata di utilizzare il Web come semplice "strumento di presenza" è un dato ricorrente che emerge da una prima ricognizione, tutt'altro che esaustiva, del panorama distributivo del documentario *on line*: si riscontra l'idea che il Web sia una vetrina che rimanda a qualcosa di altro, depotenziandone le possibilità offerte. Confermano questa tendenza il progetto *Documentando. Viaggio nell'Emilia-Romagna d'autore*[4] promosso dall'associazione dei documentaristi dell'Emilia-Romagna i quali si limitano a censire la produzione documentaristica esistente e a denunciare nuovamente l'assenza di un sostegno pubblico; simile il progetto *Documè. Circuito indipendente del documentario etico e sociale*. In tutti i casi evidenziati manca una proposta di distribuzione realmente alternativa che consideri il documentario come un bene culturale in grado di generare guadagni – se promosso e distribuito nei canali più opportuni – e non solo debito pubblico.

Differente invece il caso di Fandango che forte di un catalogo che vanta nomi e titoli noti anche ad un pubblico meno avvezzo al genere, e di un'immagine consolidata e riconoscibile frutto di una presenza costante anche nella distribuzione cinematografica *mainstream*, può permettersi di ignorare le dinamiche del Web distribuendo i film della collana Fandango Doc direttamente nei circuiti delle librerie. Ma in questo caso siamo in presenza di prodotti *mainstream* all'interno del panorama documentaristico; se ci si sposta su oggetti più *undergound* le cose si complicano.

Caso più interessante è quello di Doc Video[5] che si propone di distribuire attraverso il proprio sito Internet documentari sociali e d'autore su supporto DVD oppure attraverso il *download*. Proposta simile è quella di Ermitage[6] che lavorando su diverse nicchie di appassionati di cinema propone un catalogo di DVD *on demand* in grado di intercettare i gusti più specifici.

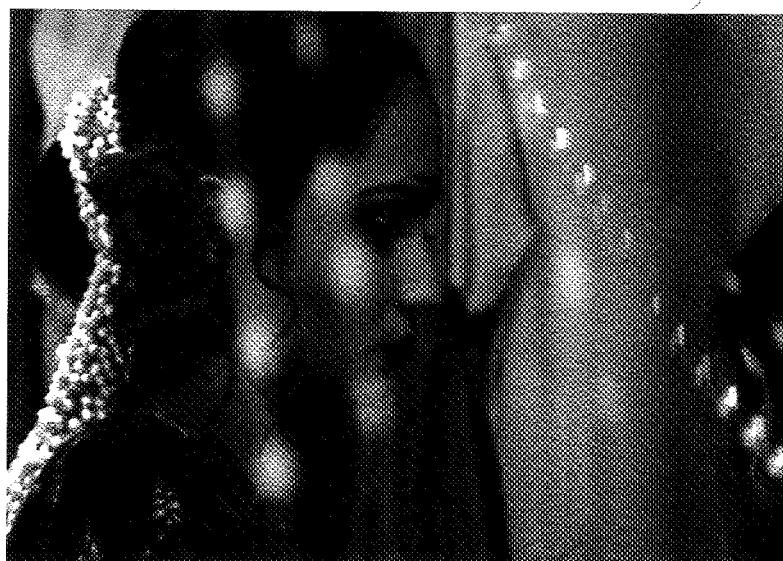
Infine, non bisogna dimenticare la proposta distributiva offerta dalle Web Tv che lavorando proprio sulla proliferazione dei canali settoriali e sulla frammentazione dei pubblici, forniscono un spazio di visibilità per quei prodotti che non riescono a competere con la sala o con i palinsesti. Anche in questo caso senza alcuna pretesa di esaustività si segnalano due formule di Web Tv ibrida piuttosto interessanti. Arcoirs Tv[7] nata con lo scopo di dare spazio a realtà che non trovano visibilità nei canali tradizionali, propone un archivio di video che può essere fruito attraverso la Rete, su un canale satellitare e uno del digitale terrestre.Current Tv, invece, recentemente lanciata anche in Italia, costruisce il 30% del suo palinsesto attraverso video prodotti dagli utenti: i prodotti caricati sulla piattaforma della Web Tv la maggioranza dei quali di impronta documentaristica, possono essere consultati *on line* dagli utenti e ottenendo un numero consistente di

Long Tail

preferenze guadagnano il passaggio televisivo retribuito sul corrispettivo canale satellitare.

> Quanto alla distribuzione video tramite internet, il mercato – tuttora in formazione – può diventare persino più grande. Con il box office in diminuzione e le vendite di DVD in aumento, l'uscita in sala non è più l'unico mezzo dignitoso (per non dire rispettato) di accesso al mercato. La morale è che ciò che ritenevamo un crollo naturale nella domanda di film dopo un certo punto era in realtà un artefatto dei tradizionali costi di offerta. In altre parole, date alla gente una scelta illimitata e agevolatela per trovare ciò che vuole, e scoprirete che la domanda continua diramandosi in nicchie mai considerate prima[8].

La considerazione di proposte distributive alternative alla sala, orientate sempre di più verso il mercato dell'*home entertainment* che vedono nel Web il motore principale di questo passaggio, comporta il ripensamento profondo dell'intero ciclo produttivo di un prodotto di nicchia come il documentario italiano. Non solo, è necessario ripensare la figura del regista e il ruolo delle associazioni di rappresentanza: non più semplici megafoni di un malcontento frutto della marginalizzazione di ricerche e di film preziosi, ma soggetti attivi in un processo di costruzione di una rete di contatti e documenti che favoriscono la creazione di un network integrato in cui produzione e distribuzione si completano con le dinamiche di promozione *on line*.

Roberto Braga

Biùtiful Cauntri

Le ferie di Licu

Note

1. Chris Anderson, *La coda lunga. Da un mercato di massa a una massa di mercati*, Torino, Codice Edizioni, 2007.
2. *Ibidem*, p. 13.
3. http://www.documentaristi.it/upload/documenti/attach_381.pdf.
4. http://www.documentando.com/index-db.php.
5. http://www.docvideo.it/.
6. http://www.ermitage.it/.
7. http://www.arcoiris.tv/.
8. C. Anderson, *op. cit.*, p. 126.

Interventi

Doppio carpiato senza rete

Ogni volta che mi accingo a fare un film o un documentario (per essere precisi basterebbe dire un film) e penso alla immane fatica (fisica e morale) che mi attende per cercare di tenere il timone della nave ben orientato nonostante le spaventose tempeste che troveremo sulla nostra traiettoria (dai budget insufficienti alle parole d'ordine del mercato fino alla spontanea tentazione insita nella natura umana di cedere alla debolezza e alla tentazione della mediocrità) mi sforzo di pensare ad una speranza che più di tutte mi conforta: sapere che un giorno, attraversati gli anni di lavoro che servono a fare un film, ci sarà un pubblico – una piccolissima quota di pubblico – così sensibile, così esigente, così attento da notare anche l'ultima sfumatura voluta e difesa ad ogni costo pur di cercare di fare un film più bello (o meno brutto).
È questo che a me dà il coraggio di resistere, di rischiare, di battermi contro il mercato, contro la fretta, contro i cliché, la pigrizia, l'approssimazione, la scorciatoia, l'effetto facile, il vizio-rifugio della lamentazione...
Agli inizi del 2004 ho cominciato le riprese di un documentario dal titolo *Le ferie di Licu*. Per arrivare al parto ci sono voluti 2 anni e 8 mesi di riprese, e simultaneamente montaggio e ancora riprese e ancora montaggio... 2 anni e 8 mesi di dedizione assoluta, di convinzione ostinata, di ulcere per digerire i "no" dei produttori e dei *broadcaster*, di polsi tremanti per decidere di intraprendere la strada dell'auto-produzione, di rischiare tutti i soldi disponibili e quelli ottenibili dal fido bancario e da amici incoscienti, di mettere a disposizione tutto il tempo, di rinunciare ad altri progetti, di compromettere affetti, salute, serenità.
Qualcuno chiama tutto questo ossessione. Io preferisco chiamarla cura.
Ad ogni modo di certo somiglia ad una guerra, in cui tutto viene messo in gioco. È la lotta per dare forma ad un viaggio, ad un'esperienza, è lo sforzo per poter distillare il cuore del cuore delle cose, aperto il quale, senza anestesia e mentre è ancora vivo e pulsante, si può finalmente sperare di trovare non risposte, ma interrogazioni intense che cambieranno il nostro modo di guardare e sentire un problema.
Alla fine del 2006 *Le ferie di Licu* riesce a convincere un *broadcaster* (Rai) a pre-acquistarne i diritti per la messa in onda tv e a persuadere noi che ci abbiamo lavorato per quasi tre anni di auto-produzione a diventare anche i suoi auto-distributori (cioè ci convince a dedicargli almeno un quarto anno di attenzioni, energie, investimenti...). Il 4 maggio 2007 *Licu* è nelle sale. Esce in 7 copie, bussando timidamente alle porte dei cinema. Varca la soglia nella speranza di resistere una settimana intera. Accade qualcosa di inaspettato, ai nostri occhi di miracoloso. Il pubblico che viene a vedere *Licu* si dà da fare a chiamare altro pubblico, sa che è un'anomalia del mercato se un film così è in sala e sa che non ci resterà per molto, allora vuole che suo cugino, la sua collega, il suo amante non lo perdano. Qualcuno chiama tutto questo tamtam. Io preferisco chiamarla cura. Così accade che la gente che viene a vedere *Licu* è più di quella che viene a vedere *Spiderman* nella sala a fianco (e mentre *Spiderman* lo guardano solo al week-end, *Licu* è frequentato anche di lunedì, martedì...).
Roma, Torino, Milano, Napoli... *Licu* viene confermato e ottiene una seconda settimana. A Roma *Licu* resta 9 settimane, 8 a Torino, 6 a Milano... I tanti "no" di questi 3 anni si trasformano improvvisamente in tanti "sì": i due maggiori festival di documentari al mondo (Amsterdam e Toronto) lo selezionano, un distributore belga se ne innamora e diventa il distributore del film all'estero, le tv italiane e quelle straniere lo acquistano, il nostro piccolo documentario si mette a vincere premi anche in festival dove si confronta con film di finzione, la stampa lo recensisce molto bene, la 01 acquista i diritti home-video e il film esce anche in DVD...
Noi siamo contenti, ma soprattutto grati, e questo ci porta a non sentire la fatica, allora compriamo un camper (Arca su Ford Transit, classe 1980), lo dipingiamo di verde ghiacciolo alla menta e ci mettiamo a disposizione di quel circuito straordinario e misconosciuto di cineforum, rassegne, scuole che esiste in tutta Italia, dalle grandi città ai più sperduti villaggi della più remota provincia. Decidiamo di fare il "Licu tour": 6 mesi (luglio-Natale 2007) in cui quasi ogni giorno siamo in una città diversa per incontrare il pubblico (che, incredibile!, continua a venire a vedere il nostro film e resta un'ora dopo il film a fare domande, commenti, approfondimenti...). Per noi è faticoso tutto questo, certo, ma così interessante. Ora che il "Licu tour" è finito (anche se il film continua ad essere programmato e proiettato) e il contachilometri dice che abbiamo fatto più di 30.000 km (più della metà della circonferenza della Terra all'equatore) e guardiamo al percorso fatto fin qui, scopriamo che quasi 60.000 persone hanno scelto di uscire di casa e andare al cinema ad incontrare il nostro film. È una cifra per noi impressionante: è come lo stadio Olimpico di Roma quando è tutto pieno.
Sapere che questo pubblico c'è, ed è così interessato, motivato, responsabile da prendersi a cuore un piccolo film documentario e proteggerlo contro ogni avversità e logica distributiva è importante; non per la nostra gratificazione personale (Dio solo sa quanto bisogno di coccole abbiamo, ma non è questo!) e nemmeno per la gratitudine che io nutro per ciascuna di quelle persone che in sala mi ha dedicato il privilegio di 93 minuti di attenzione, ma per dare quel po' di respiro e fiducia all'ambiente già tanto pessimista di produttori-distributori-esercenti e infondere coraggio a chi è indeciso se rischiare o no.
Perché ci vuole coraggio per fare questo mestiere, anche se a volte i critici o gli addetti ai lavori non lo pensano e scrivono: "che ci vuole per fare un documentario? Niente, una videocamera e un'idea" (vedi speciale Doc su *Segnocinema*, gennaio-febbraio 2008). Costoro non sanno di cosa parlano, non sanno che il mio cuore è un camposanto di progetti incompiuti, che prima di morire sono nati e sono stati tanto desiderati, annaffiati, coccolati, ricoperti di cure premurose, di attese trepidanti, finanziati da soldi distolti alla qualità della mia vita, inondati di quantità di tempo inimmaginabili, viaggi, telefonate, sonno mancato... Non sanno che gli zombi di quel camposanto visitano spesso i miei sogni e mi costringono a rimpiangerli. Non sanno che è solo grazie a quel camposanto che ogni tanto un progetto riesce ad arrivare fino in fondo. E se arriva in fondo è perché ogni rischio è stato corso e ogni cosa messa in gioco: qualcuno lo chiama "doppio carpiato senza rete".

Vittorio Moroni

La qualità dell'utopia

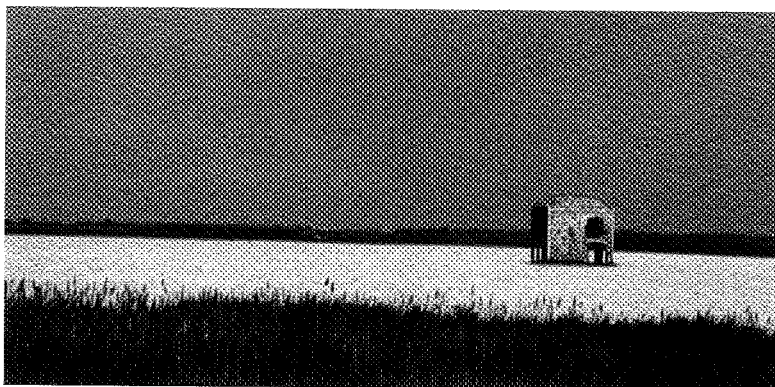
L'aver attraversato diverse stagioni del cinema documentario mi suggerisce una considerazione sintetica sui problemi che *Cinergie* intende affrontare.
Cinquant'anni fa, poco dopo il neorealismo, il film documentario era veramente il Calimero del cinema italiano. E lo è stato per anni. Dai più era considerato un ponte di passaggio al più ambito lungometraggio di finzione. La produzione era per lo più (salvo eccezioni note) un'operazione speculativa condotta da pochi affaristi per ottenere premi e benefici fiscali previsti dalle leggi sul cinema, e di conseguenza gli investimenti in un documentario erano irrisori. Le attrezzature tecniche ridotte al minimo; impossibile la registrazione del suono in presa diretta; la durata non poteva superare i 10 minuti; tre giorni per le riprese; il rapporto tra girato e montato oscillava tra 21 a 1 e 3 a 1; tempi strettissimi per montaggio/edizione e laboratorio. La diffusione "commerciale" era inesistente: gli esercenti scrivevano il titolo del film nel borderò di sala, appunto per avere benefici fiscali, ma anziché documentari proiettavano pubblicità. I migliori documentari si riusciva a vederli in qualcuno dei pochi festival, in Italia e in Europa, e in proiezioni private.
Oggi tutto è cambiato. Soprattutto da quando è apparsa la tecnologia digitale e si sono aperte le possibilità di diffusione in rete. Si è allargata moltissimo la base produttiva, con modifiche profonde nella distinzione – molto netta in passato (anche se discutibile) – tra prodotti "professionali" e prodotti "amatoriali". Si sta diffondendo una figura che nel cinema di una volta era molto rara, quella del *filmmaker* (o *videomaker*), che fa un film tutto da solo. Accanto alle poche strutture "industriali" di produzione di documentari, nascono numerosi gruppi di autoproduzione, che tra l'altro applicano pratiche di lavoro più collettive.
Difficoltà ne esistono ancora tante, sia per la produzione che per la diffusione. Un elemento negativo è sicuramente quello di una frammentazione di esperienze che non hanno rapporti tra loro, ci sono soltanto i "nodi" ma manca la "rete". Prevale anche qui la fortissima ondata individualistica che ha investito la società italiana e che si è imposta come valore dominante di riferimento. Le strutture che si propongono compiti di coordinamento soffrono di corporativismo e non si aprono all'insieme del fenomeno.
Però, da un punto di vista strutturale, per il cinema documentario si presenta una situazione del tutto nuova rispetto al passato. Si stanno determi-

nando, nella produzione e nella diffusione, condizioni per cui utopie come quelle della *caméra-stylo* o di un "cinema di tanti per tanti" (Astruc, Zavattini) diventano realtà quotidiane. Mi sembra un esempio positivo di maggiore democrazia in un periodo in cui prevalgono modelli di dominio, ed è una speranza per il futuro.
Credo che l'attenzione debba essere spostata adesso su un altro aspetto: quello della qualità dei prodotti, che dipende molto dai livelli di conoscenza del linguaggio filmico e anche dalle metodologie produttive che si seguono. Un fenomeno analogo si verificò con l'introduzione della scuola media dell'obbligo: la scolarizzazione fu estesa a chi fino a quel momento ne era rimasto escluso, ma determinò anche una diminuzione della qualità formativa nel suo complesso, rispetto alla precedente scuola elitaria. La facilità di uso degli strumenti di registrazione e di montaggio rende superflua – agli occhi di molti che partecipano a questo sviluppo – la conoscenza storico-teorica del linguaggio cinematografico; la formazione non è più quella dell'apprendistato presso chi ne sa di più per età e per esperienza, è per lo più un'autoformazione autodidatta che però non è *naif*, appare influenzata dai modelli audiovisivi dominanti, quelli televisivi, quelli pubblicitari, quelli del web. Penso che la formazione – da quella di base a quella di alto livello – stia diventando l'esigenza centrale per un cinema documentario di qualità.

Ansano Giannarelli

Meno quindici

Fino a non molto tempo fa, un tempo così vicino che ce lo ricordiamo distintamente, esisteva, come realtà effettiva e anche spazio dell'immaginario, il cosiddetto cinema *underground*, un luogo mitico frequentato da cultori, appassionati ed estremisti del cinema d'essai. Questo cinema *underground* si estendeva anche in spazi del cinema ufficiale comparendo improvviso non solo nei festival ma anche nel circuito delle sale e alimentando un pluralismo non solo di visioni ma anche di linguaggi. Quando uscì *Fortezza Bastiani* nel 2002 nella nostra città, Bologna, c'erano almeno quindici sale che ora non esistono più e la stessa società di distribuzione del film è sparita, e con lei tante altre, e non è stata sostituita. Il nostro film non è certo un esempio di cinema *underground*: è stato finanziato con soldi dello Stato, ha partecipato ai David di Donatello ed è stato realizzato seguendo più o meno le normali procedure produttive dei film "industriali", ma costituisce un esempio di un cinema che non ci è più dato vedere. In altri termini il piccolo film, non importa se italiano o scandinavo, è stato schiacciato negli spazi che un tempo appartenevano all'*underground* e questo è stato costretto a rintanarsi in luoghi che sono, tutto sommato, dei ripieghi: la rete, il DVD che passa di mano in mano ecc. (Una breve nota forse un po' conservatrice ma se quella cosa luminosa che ci fa sognare si chiama "cinema" i casi sono due, o gli cambiamo nome o il suo luogo di fruizione è per l'appunto la sala cinematografica). La stessa sorte tocca al cinema del reale, al documentario costretto ad adattarsi alla televisione per poter sopravvivere e, parlando di televisione e documentario, pensiamo in modo quasi esclusivo alle televisioni estere e non certo a quelle italiane.
L'invasione del modello industriale, copiato dai *blockbuster* americani, è ormai trionfante: occupare gli schermi e bombardare lo spettatore con spot e pubblicità per massimizzare gli incassi nel primo fine settimana. Il mercato si è ristretto (meno spettatori e meno sale) e quindi va occupato "militarmente". Come sempre in Italia diamo il meglio nell'imparare il peggio dei modelli esteri.
Esistono naturalmente altre sale, altri circuiti ma è un "naturalmente" che richiede la militanza degli esercenti e dei circoli che le gestiscono e la volontà di autori e produttori di alimentarli. La rincorsa al modello dominante non porta infatti nessun vantaggio a cascata sulla piccola produzione, non ci sono briciole da raccogliere né risultati da condividere. Invadere 300 o 500 sale non è di alcun beneficio al cinema italiano oltre a non essere chiaramente un esempio di pluralismo (parola e concetto da presidiare non solo per il cinema).
Gli altri circuiti necessitano del tessuto connettivo degli autori e dei produttori, delle associazioni di categoria, dei gruppi più o meno informali di artisti. Solo con l'aiuto, faticoso e militante, di questo tessuto connettivo può nascere e rimanere viva una rete di circuiti che ospiti il cinema a 340 gradi (gli altri 20 hanno già le multisale!). I nostri film sono tutti vissuti e hanno raggiunto un pubblico solo grazie a questi circuiti e all'entusiasmo di esercenti, distributori anomali e associazioni. Allo stesso modo gran parte del cinema documentario italiano, del cinema autoprodotto o della cosiddetta produzione indipendente ha ottenuto visibilità (limitata nei numeri ma vasta nell'estensione territoriale) grazie a queste realtà marginali, militanti, pluraliste, appassionate di cinema. La difesa della varietà linguistica del cinema è, inutile dirlo, una difesa di libertà. Sappiamo, perché così ci dice la storia, che difendere delle libertà è un ottimo modo per conquistare dei diritti e, per chi ama il cinema, il diritto in questione è appunto quello di vedere i film, tutti i film nelle sale cinematografiche.

Michele Mellara e
Alessandro Rossi

Un metro sotto i pesci

Michele Mellara e Alessandro Rossi sul set di *Le vie dei farmaci*

Dal Cine Sud, all'UE, al Web: la marcia dei documentari

Fabrizio Grosoli, responsabile Fandango Doc; direttore artistico del Bellaria Film Festival.
Paolo Minuto: presidente della Federazione Internazionale dei Cineclub (IFFS); docente di "Storia del cinema italiano" presso l'Università per Stranieri di Reggio Calabria.
Giusi Santoro: produttrice indipendente.

Quale ritiene sia il ruolo del documentario all'interno della vastissima produzione video contemporanea? Ritiene che la recente, apparente, rinascita del documentario italiano, che ha trovato degli spazi anche in sala, sia dovuta a una maturazione del linguaggio, a un contesto contingente favorevole (il successo di Michael Moore ad esempio), o a specifici fattori economico-produttivi?

FG: Credo che si possa parlare di una rinascita del documentario italiano che segue e va vista in parallelo con quanto avviene a livello internazionale. Solo negli ultimi anni si può parlare di un cinema documentario consapevole e del tutto affrancato dai modelli televisivi, a differenza di quanto era avvenuto nei decenni scorsi. Di recente effettivamente il documentario ha preso una strada che lo ha portato a essere accettato e proposto in parte anche al pubblico delle sale cinematografiche e ha conquistato un posto di rilievo anche nel mercato internazionale. Il documentario italiano rispetto a quello di altri paesi paga il cronico disinteresse delle televisioni. Questo fa sì che, da una parte, il documentario italiano abbia una dimensione produttiva non adeguata a quella europea, dall'altra si verifica un fenomeno abbastanza paradossale per cui negli ultimi anni si sono prodotti più documentari lungometraggio, grazie alla legge sul cinema in vigore che consente di finanziare anche documentari lungometraggio. Tutta la situazione in questo momento è piuttosto contraddittoria, ma anche unitaria: in Italia si continuano a realizzare documentari d'autore, effettivamente c'è una produzione cospicua, si parla di alcune centinaia di film prodotti. Si tratta, però, per lo più di produttori indipendenti che lavorano a costi minimi. Lo stato attuale delle tecnologie, sia in fase di ripresa che di montaggio, consente di muoversi verso produzioni che definirei non solo indipendenti, ma quasi individuali.

PM: Il documentario ha un ruolo molto importante all'interno della produzione cinematografica contemporanea, sia in video che in pellicola, ma il suo ruolo è essenziale in generale. Non si può parlare di "film" nel caso della finzione da contrapporre al semplice "documentario" nel caso della non finzione, ma di "film di finzione" e "film documentario". In molti operano questa discriminazione inserendo, addirittura, nelle filmografie dei registi quale film d'esordio il primo film di finzione. Secondo questo criterio Flaherty o Ivens, o Michael Moore stesso, non avrebbero mai esordito! Credo la rinascita odierna del documentario la si possa individuare nel maggior successo di pubblico rispetto a tempi passati, ma non si può dire che il documentario di oggi sia meglio di quello di una volta. Qualitativamente i documentari italiani sono stati sempre di buon livello, con punte di eccellenza (De Seta, Di Gianni). Alcuni fra i grandi autori – Monicelli, Antonioni – hanno esordito nel documentario, Citto Maselli ha fatto le sue cose migliori nel documentario, compreso il recente *Civico zero*. Il documentario italiano in questo momento, approfittando del successo di quello internazionale, ha avuto un pubblico più numeroso, ma certo relativamente alla sua storia, non in termini comunque paragonabili a quelli dei film di finzione. Ma è comunque un'evoluzione: qualche tempo fa il documentario aveva un esito positivo solo se abbinato ad un lungometraggio di finzione di successo. Il successo internazionale di *La marcia dei pinguini* o dei film di Michael Moore è determinato dall'abbinamento fra ritmo narrativo e tipologia documentaristica e questo ha aiutato e favorito una migliore produzione. Anche il documentario italiano si è agganciato a questo treno, riscuotendo maggior successo di pubblico. Ma molto di più potrebbe essere fatto per la promozione. Il documentario italiano se saprà valorizzare i suoi elementi poetici oltre agli elementi informativi, che possono coesistere, potrà aiutare la crescita civile di questo paese, ma anche quella morale ed artistica. È importante che oggi molti più spettatori vedano documentari, così si diffonde l'idea che il documentario non sia solo qualcosa di noioso, ma che possa suscitare tranquillamente le stesse emozioni di un film di finzione, anzi, a volte di più e a volte di meno, ma dipende dal film e non dal fatto che sia un documentario o di finzione.

GS: Credo che la vera rivoluzione del digitale, di cui si è lungamente parlato negli anni passati, e che ora, dopo l'entusiasmo iniziale, sembra essere scomparsa dai tavoli di discussione degli esperti del linguaggio audiovisivo, sia la vera causa della rinascita del documentario italiano, se di ri-nascita si può parlare davvero. Nella storia italiana infatti non è mai esistita un'epoca reale di diffusione del documentario, soprattutto per quanto riguarda le sale cinematografiche, per questo più che di rinascita io parlerei di nascita e questo senza dubbio se si considera la rivoluzione di linguaggio dovuta all'utilizzo di mezzi tecnici più agili, accessibili a un numero vastissimo di "nuovi autori" e che permette una sperimentazione sul campo più rapida e adattabile alle esigenze della realtà che si vuole documentare. È indubbio però che in Italia, giocano anche altri fattori nella costruzione di un più vasto pubblico del "cinema del reale" e più che di Michael Moore, io parlerei, facendo rabbrividire molti, dell'introduzione di nuove forme "documentaristiche" (e uso questa parola in senso provocatorio) quali "Il Grande Fratello", "L'Isola dei famosi" che hanno davvero contribuito all'allargamento di una sensibilità legata all'osservazione del reale. Da qui la nascita delle *docu-fiction* o *docu-drama* che si sono diffuse dalla nascita dei *reality* e che sono ascrivibili al genere *observational documentary*. C'è poi anche un fattore economico-produttivo legato all'investimento, relativamente più basso, che un documentario comporta, rispetto ad un film per il cinema in pellicola, e che favorisce la diffusione dell'autoproduzione.

Ritiene che la situazione odierna della distribuzione del documentario italiano sia adeguata, con particolare riferimento al rapporto fra produzione e distribuzione, alla tradizionale distribuzione in sala e al rapporto con le televisioni? E quale crede sia il canale di diffusione più indicato da utilizzare per promuovere il documentario?

FG: Secondo me chi si avvia a fare produzione di documentari deve avere ben in mente fin dall'inizio quale sia il pubblico e il canale di diffusione di riferimento. È evidente che se si riescono a trovare i mezzi per realizzare dei lungometraggi indubbiamente sarebbe necessario rischiare di affrontare tutti i passaggi della distribuzione. In questo preciso momento si corre il rischio di scontrarsi con il mito: la sala cinematografica. Parlo di mito perché è chiaro come il passaggio in sala sia una forma di distribuzione estremamente onerosa e per il più delle volte poco redditizia ad eccezione di alcuni casi. Bisogna però non dimenticare che non esistono solo i lungometraggi, ma anche i formati e le durate televisive. Oggi la potenzialità di essere diffusi su più supporti aumenta le possibilità di lavorare.

PM: La distribuzione va considerata non distinguendo fra documentario e film di finzione. Ha due tipi di problemi. Il primo è l'attuale irrazionale situazione del finanziamento pubblico, che al momento funziona come una droga nel senso che blocca, neutralizza il rischio d'impresa che una distribuzione dovrebbe avere e spinge a non rischiare compromettendo in caso di insuccesso un introito già ottenuto, ritenendosi soddisfatta e non promuovendo il film. D'altra parte non si può rinunciare al finanziamento pubblico, dunque io vedrei un finanziamento pubblico che sia più razionale e che stimoli il rischio del distributore nella promozione del film, cercando di premiare il numero di uscite in sala, l'articolazione geografica delle uscite in sala ecc. Ma il problema della promozione è anche legato alla questione della cultura cinematografica che va incrementata. Ritengo sia grave che ancora non sia stato inserito nelle scuole il cinema come materia d'insegnamento, favorendo una conoscenza della storia del cinema e del linguaggio cinematografico e quindi la consapevolezza di avere a che fare con una cosa seria di cui bisogna avere rispetto.

GS: La situazione della distribuzione del documentario italiano oggi è ridicola. Per questo è necessario trovare nuove forme di diffusione, che non facciano riferimento ai canali tradizionali quali le sale o le stesse televisioni, ma bisogna riguadagnarsi un pubblico, educando anche i più piccoli attraverso percorsi formativi che vedano nel documentario uno strumento, a volte anche ludico, di conoscenza del reale.

Come giudica il ruolo della distribuzioni indipendenti, sul modello della 50Notturno-MySelf, che azzardano un tipo di distribuzione quasi porta a porta, o altre esperienza di organizzazione dal basso quali Documè, Doc in Tour la cui iniziativa è volta a valorizzare il ruolo delle sale cinematografiche – con una particolare attenzione a quelle d'essai e della provincia – quali luoghi privilegiati di promozione culturale e di aggregazione. Crede siano iniziative che possano procedere in maniera più solida ed assestata in futuro?

FG: Parlando in generale della questione del documentario italiano, queste iniziative che mi avete appena citato sono un sintomo, sono un segnale ben preciso e cioè che il mercato tradizionale – quello commerciale – non è più sufficiente a comprendere la nuova

realtà di questo tipo di produzione. Siamo in un momento di trasformazione quasi epocale. Basti pensare che la distribuzione come l'abbiamo sempre concepita attraverso copie in pellicola ha il tempo contato. Le iniziative citate tengono conto dell'esistenza di un pubblico interessato, che possiamo considerare più motivato rispetto a quello del film di finzione, dal momento che è attratto anche dal tema, dal fatto che alcuni documentari suppliscono alla mancanza di informazione su determinati argomenti. Si tratta di un pubblico che va ricercato e trovato anche in sedi non tradizionali. Se c'è una crisi in questo momento, è una crisi dell'esercizio d'*essai* tradizionale: nascono sempre più spazi alternativi alla sala classica.

PM: Il ruolo delle distribuzioni indipendenti è fondamentale, sono quelle che creano l'eccezione alla regola dell'accontentarsi del finanziamento pubblico, avendone di meno. Sono quelle che rischiano di più e sono più militanti e quindi sono essenziali per la visibilità del documentario. Doc.it, Documè sono fondamentali per una distribuzione capillare del documentario. Il caso della 50Notturno-MySelf è un po' diverso, perché si tratta di un soggetto che opera distribuendo uno specifico titolo vendendo prima i biglietti. È un nobile "arrangiarsi", però non può che essere un sistema limitato.

GS: Spero e voglio credere che si diffonderanno esempi di queste forme alternative di distribuzione che mirano alla costruzione e all'educazione di un pubblico più ampio che in questo modo è in grado di costituire una domanda. In questo senso la 50Notturno-MySelf, ma anche Documè o Doc in Tour, si caricano di una responsabilità che va ben oltre la diffusione dei contenuti dei documentari in sé, ma si concretizza in una educazione o rieducazione della percezione del documentario nel pubblico.

Ci può descrivere la sua organizzazione, il tipo di lavoro che compie soffermandosi particolarmente su quale crede sia lo specifico contributo che offre alla distribuzione del documentario italiano contemporaneo? Quali invece i problemi riscontrati nella sua esperienza personale nella distribuzione del documentario?

FG: La Fandango ha già una storia di distribuzione del documentario lungometraggio nel senso che da alcuni anni il listino della Fandango Distribuzione presenta sia titoli di finzione che documentari. Diciamo anche che, forse, è la casa di produzione indipendente in Italia che ha lottato di più per proporre lungometraggi documentari al pubblico cinematografico e agli altri mercati. Questo fa parte di una politica editoriale che non riguarda solo la distribuzione di film: c'è una coerenza editoriale della Fandango che comprende la distribuzione di film, l'editoria vera e propria e la musica. Ragionare sulla distribuzione del documentario significa per la Fandango ragionare sulla possibilità di creare delle sinergie e delle forme di collaborazione spontanee, immediate, sui vari aspetti della distribuzione e da questo punto di vista abbiamo raggiunto dei risultati veramente interessanti. La Fandango, come tutte le altre case di produzioni indipendenti, è in continuo aggiornamento sulle trasformazioni dell'esercizio, sui cambiamenti del mercato. È un lavoro molto faticoso. Per esempio quando io ho cominciato il mio percorso alla Fandango non era ancora contemplata l'idea che dal principio un film potesse circolare anche in copie DVD: c'era una distribuzione in pellicola, e solo successivamente in *home video*. Oggi la situazione è estremamente cambiata per cui se non si tiene conto del bacino potenziale che viene da tutti gli spazi che si possono sfruttare e apprezzare attraverso il DVD – e non attraverso la pellicola – è chiaro che si perde il contatto con una realtà che esiste. Lavorare sulla distribuzione è sempre più una scommessa e una continua necessità di adeguamento ai repentini cambiamenti degli spazi offerti dai mercati. In alcuni casi si potrebbero avere degli esiti deludenti da una fetta del mercato, magari perché la distribuzione classica in sala non va come dovrebbe andare, però d'altro canto si potrebbero ottenere dei risultati notevoli sfruttando altri canali, anche dopo molto tempo. Posso fare l'esempio di *The Corporation* che andò piuttosto bene in sala quando uscì tre anni fa, ma che ha avuto, poi, una vita lunghissima in *home video*, sia attraverso una distribuzione classica, sia associato alla pubblicazione Feltrinelli in libreria; adesso è di nuovo in edicola con *l'Internazionale*, tutt'oggi sta andando bene. Ci sono delle realtà in evoluzione che vanno considerate volta per volta. É chiaro che anche noi stiamo valutando con molta attenzione le diverse applicazioni del mercato telematico e sono convinto che questa sarà la "realtà" dominante dei prossimi anni.

PM: Inizio dalla fine. I problemi sono tecnici. A volte è difficile organizzare delle proiezioni in una situazione complicata per l'associazionismo, vista l'esiguità dei finanziamenti. Il problema nasce soprattutto quando un documentario viene distribuito da grosse distribuzioni che lasciano nei magazzini i documentari e hanno scarsa attenzione al mondo dell'associazionismo. La Federazione Italiana dei Circoli del Cinema e quella internazionale tentano di diffondere, attraverso i propri circoli, il cinema, ma in gran parte sono basate sul volontariato, dunque le carenze individuate in precedenza, formazione, ecc., con difficoltà, vengono colmate dal lavoro delle organizzazioni. D'altro canto, guardando le cose costruttivamente, c'è la costruzione da parte della Federazione Internazionale dei Cineclub di una rete chiamata "Cine Sur", o "Cine Sud" all'italiana, che raccoglie film in tutto il mondo e li distribuisce ai Cineclub innanzitutto, ma anche ad associazioni *No profit* ed enti pubblici, con un ricavato basso, ma che viene dato in gran parte all'autore o al produttore, sulla base del principio del commercio equo e solidale e utilizzando le licenze del tipo "Creative Commons".

GS: Sono un giovane produttore indipendente, ma mi definisco anche una creativa in senso più ampio. Non produrrei mai un documentario nel quale non possa prendere parte al processo creativo a vari livelli. Vengo infatti dal montaggio, partecipare al processo di nascita e sviluppo del documentario mi aiuta ad affrontare l'enorme sacrificio, la determinazione e costanza che sono necessari per affrontare la produzione di un documentario e che in termini economici non hanno prezzo. Da alcuni anni mi sono poi accorta che distribuire i prodotti in cui si crede, che si è visti nascere e crescere come propri, è forse più facile ed efficace per quanto riguarda le vendite soprattutto estere, perché in Italia purtroppo il mercato distributivo è quasi inesistente. Nella distribuzione all'estero il problema più grosso è la credibilità sul mercato. Spesso dire che si è produttori e anche distributori italiani equivale a presentarsi come provenienti da un "terzo mondo produttivo". E quindi ciascun produttore e distributore italiano si deve confrontare con un pregiudizio che, purtroppo, io stessa, troppo spesso, ho constatato essere fondato. La scarsa educazione alla visione di documentari ci ha portato anche alla difficoltà di poter riconoscere e produrre progetti di alta qualità per il mercato internazionale.

L'amore che fugge

Ritiene che il digitale e la diffusione via internet in primo luogo abbiano modificato la fruizione del documentario e la sua fattura, e che il documentario stesso se ne sia giovato, in termini di visibilità e di qualità del prodotto?

FG: Io credo che adesso tendenzialmente ogni film che viene prodotto debba poi trovare una strada specifica di fruizione e distribuzione. Non necessariamente tutti i film prodotti devono essere visti e pensati per la sala cinematografica, non tutti devono essere elaborati per i canali televisivi. Ci sono delle forme di distribuzione che possono essere collegate, già in fase di produzione, al processo complessivo. Ciò non riguarda soltanto Internet, ma anche il mercato *home video* che, nonostante sia in crisi proprio a causa della rete telematica, designa delle forme di diffusione molto interessanti. Un esempio è il crescente interesse delle case editrici a uscire in libreria con dei DVD. In ogni caso la realtà di oggi è appunto Internet: siamo in una fase caotica, in una realtà in continua trasformazione per cui si tratta di capire se la forma ideale possa essere quella del video *on demand*, dello *streaming* puro e semplice o delle televisioni *on line*. Quest'ultima mi sembra la strada più interessante per la circolazione del documentario. È estremamente singolare la tendenza di alcune emittenti televisive associate ad Internet a insistere sulla trasmissione di documentari cortometraggio. Posso citare il caso eclatante di Current Tv: una televisione che manda in onda soltanto delle forme corte prodotte dai *viewer* stessi, ovvero da un pubblico di spettatori-*filmaker*. È straordinario come le distanze tra autori e spettatori si riducano altamente e questo è un fattore da non sottovalutare. Si inizia a diffondere la circolazione di forme corte anche nel-

Io giuro

l'ambito del documentario: si tratta di una possibilità in più di cui avvalersi.

PM: Penso che la risposta per quanto mi riguarda debba essere negativa. Nel senso che il digitale ha sicuramente aiutato il documentario in particolare perché è un genere che ha difficoltà nel reperire fondi, e il digitale fa costare di meno la produzione. Però teniamo conto che l'alta definizione e la post-produzione finiscono col rendere il taglio dei costi non così rilevante. La diffusione via Internet non ha cambiato la fruizione. La distribuzione via Internet è labile, incontrollabile, quindi non cambia le cose per i produttori e i documentaristi, non è un nuovo introito o una maggiore visibilità certa. In ogni caso anche il solo "far vedere" il documentario via Internet ha ancora un accesso limitato rispetto alle, auspicabili, potenzialità, anche per la qualità media delle connessioni italiane, non all'altezza di una fruizione seria e decente, dignitosa.

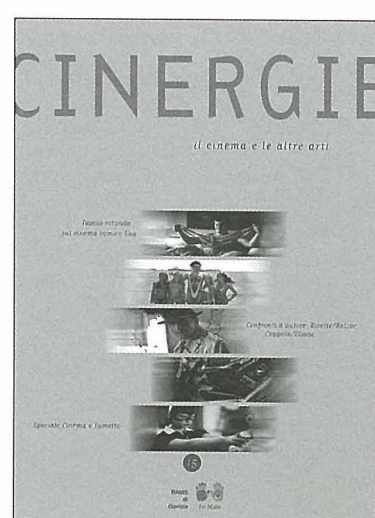
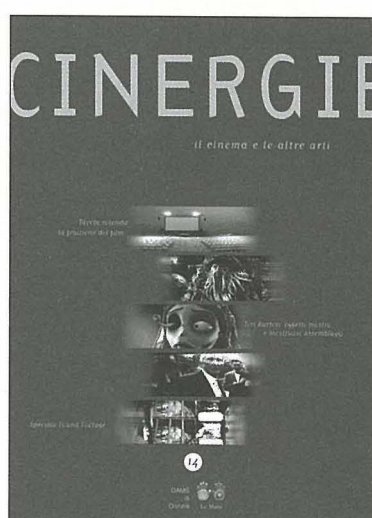
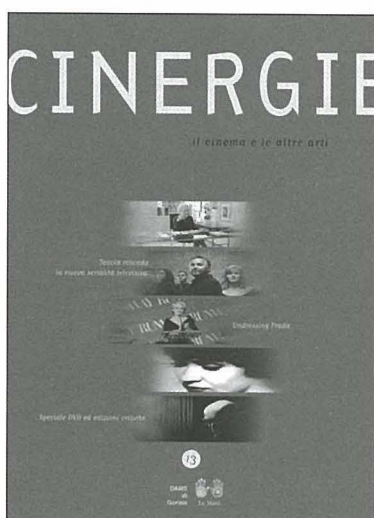
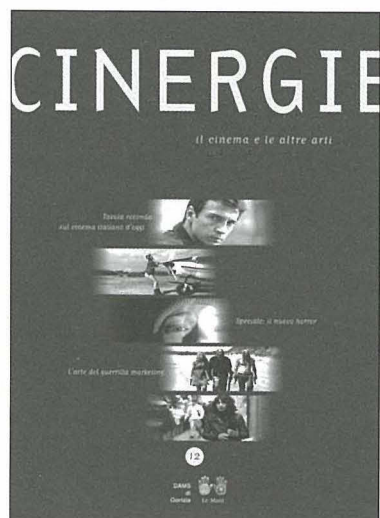
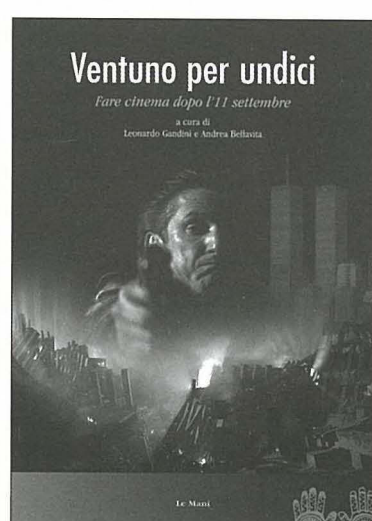
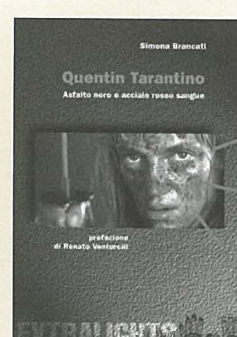
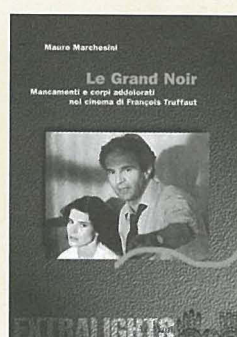
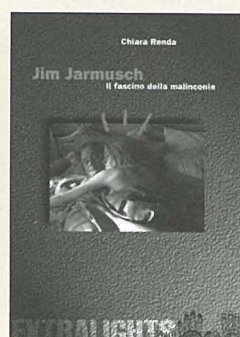
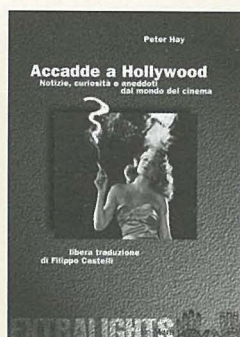
GS: Dal punto di vista distributivo non ancora. Ma ho dei dubbi in generale su questo mezzo che per sua natura costringe lo spettatore ad una visione ancora più distratta di quella televisiva. Credo che chi si gioverà di Internet o dei nuovi media saranno più i reportage e le news, che sono direttamente collegati all'immediatezza dei contenuti piuttosto che il documentario dove il trascorrere del tempo e l'approfondimento nella realtà documentata è un valore aggiunto.

Ritiene possibile una rete di circolazione internazionale del documentario italiano, considerate le recenti opportunità offerte da fondi della Comunità Europea ma anche della disponibilità di alcuni broadcaster internazionali ad accogliere produzioni straniere o la sussistenza di mercati internazionali quali Astrolabio per il documentario euro mediterraneo o il Mipdoc di Cannes? Crede che il sistema produttivo italiano sia preparato a una sfida del genere ed, infine, ritiene che scuole e convegni sulla produzione del documentario siano strumenti utili per preparare produttori e cineasti ad affrontarla?

FG: Bisogna fare una distinzione: è chiaro che i produttori indipendenti italiani devono confrontarsi con il mercato europeo, a meno che non realizzino dei film che nascono in un'ottica locale. È sempre più necessario non solo perché ci sono degli incentivi dell'UE, ma anche perché si innesca un circolo virtuoso. Purtroppo però, quasi sempre, il produttore italiano si presenta sul mercato internazionale con una forza minore rispetto a quella di altri paesi. C'è un *handicap* di partenza che le società di produzione, in questi anni, hanno molto pagato. Ma è anche vero che all'estero c'è una forte attenzione e interessamento alle tematiche italiane. Posso ad esempio testimoniare del grande successo che ha avuto un'iniziativa che mi ha visto in parte responsabile: la selezione di una trentina di documentari italiani mostrati a Parigi in questi mesi attraverso l'Istituto Italiano di Cultura. Il Festival si chiama *Histoires d'It. Le Nouveau Documentaire Italien* e ha avuto un'ottima risonanza. Evidentemente c'è un profondo interesse riguardo quanto accade nel nostro Paese. Sono ottimista sulla possibilità di distribuire documentari italiani all'estero. Penso ad esempio a film come *Biùtiful Cauntri*, che è stato venduto e acquistato in venti Paesi, o a *Vogliamo anche le rose* di Alina Marazzi. Ci sono dei presupposti che mi fanno ben sperare.

PM: La circolazione internazionale del documentario italiano è sicuramente possibile, il problema è come favorirla, però la richiesta c'è. Sul fronte dell'Unione Europea va fatta però una riflessione, perché la UE tende a favorire la produzione europea a discapito della produzione extracomunitaria, mettendo in difficoltà la produzione documentaristica africana, asiatica, dell'America latina e anche dell'Europa dell'Est che con le barriere chiuse dell'Unione o i finanziamenti non accessibili si trova in grande difficoltà. Non dobbiamo pensare che combattendo Hollywood abbiamo risolto il problema. Però le possibilità ci sono, i mercati ci sono, le reti ci sono, si tratta, con degli aggiustamenti rispetto alle cose dette prima e qualificando meglio gli operatori delle distribuzioni internazionali, di favorire la promozione piuttosto che il mordi e fuggi. Bisogna anche scoraggiare le distribuzioni, internazionali o italiane, dal chiedere delle quote di noleggio troppo alte. È bene che le quote di noleggio siano molto basse per poter fare più proiezioni, guadagnando anche le stesse cifre, ma rendendo più visibile il documentario, dando così un aiuto alla distribuzione successiva.

GS: Credo che scuole e convegni sulla produzione del documentario siano strumenti fondamentali per la preparazione di produttori e di documentaristi. In Italia non esiste un centro vero per la formazione nell'ambito strettamente legato al documentario. Se alcune realtà più grosse esistono in Italia è grazie al buon cuore e alla disponibilità di alcuni *broadcaster* internazionali e l'esistenza di determinati mercati quali Astrolabio e il Mipdoc aiuta i produttori italiani indipendenti come me a dimostrare il proprio valore e confrontarsi su un mercato reale dove, a volte, si capisce di non essere ancora pronti, altre volte si fanno grandi affari, dimostrando che non sempre i pregiudizi sono fondati.

a cura di Angelita Fiore
e Federico Giordano

Le Mani - Microart's Edizioni

Via dei Fieschi 1 - 16036 RECCO - Genova
Tel. 0185 730153-11 - Fax 0185 720940
e-mail: lemani.editore@micromani.it - http://www.lemanieditore.com